

LA MATERIA Y LA CULPA

La materia artística en la solución del proceso creativo

Carmen González García
Universidad de Salamanca

RESUMEN: Sobre la base de unas consideraciones de orden histórico y conceptual que hacen pie en la cultura de los materiales, reparo en la constatación de que ya no hay materiales artísticos privilegiados ni materiales repugnantes para el arte y de que esta situación ha ensanchado el margen de la libertad artística. Examinó después las implicaciones de la idea de que la «materia es culpable», a través de un comentario de varios artistas que la han incorporado de manera explícita en sus creaciones artísticas y en sus reflexiones más teóricas. Ese trayecto de la mano de Henri Moore, Eva Hesse, Antony Gormley, Anselm Kiefer y Andrei Tarkovski, todos ellos autores para quienes el empleo de un determinado material representa una elección consciente y con un valor expresivo que tiene un significado personal y estético, nos pone sobre la pista del hecho de que la libertad del artista no sólo consiste en su absoluta disponibilidad sobre cualesquiera materiales, sino que radica paradójicamente en que no tiene elección. Cuando se compromete con un material, al artista sólo le es dado «acertar» porque ese compromiso nace de la certeza de que esa es la única forma de «alcanzar directamente las cosas».

ABSTRACT: In the present state of things there is not privileged or disgusting materials in art, and this situation brings with it the expansion of the artistic freedom line. The text inquires into the idea that «material is blameworthy». It comments how several artists have incorporated explicitly this idea in their artistic work and their writings. In the works of Henri Moore, Eva Hesse, Antony Gormley, Anselm Kiefer and Andrei Tarkovski, we find that use of certain material implies a conscious option with an expressive value and with a personal and aesthetic meaning. All of this suggest us that artist freedom is the possibility of his working with whatever material it may be, but paradoxically this freedom means also that there is no real alternative: When the artist chooses the materials, just at that moment there is only one way to reach directly the things, there is only one way to hit the mark.

I

Los estudios de teoría del arte tendieron tradicionalmente a alzaprimar las esencias y segregaciones espirituales de las obras, concentrando su interés en el origen de la creación artística o en el acabado de las implicaciones estéticas. En no pocas ocasiones la querencia por lo espiritual obviaba, cuando no desterraba, las referencias al lado material de las obras y a su trabajo procesual, como si las obras hubieran de quedar desvinculadas del carácter artesanal y liberadas del lado sucio que merma o lastima la

cualidad espiritual del arte. Otras veces el sustrato material y su tratamiento enmudecían tras la atención preferente por la obra de arte terminada y convenientemente situada en el contexto que le corresponda, como si lo único que importara fuera un resultado al margen de las vicisitudes del proceso y que el espectador accediera a una experiencia estética en torno al producto. Este hábito teórico se compagina con el tradicional confinamiento de ese trayecto tan vital para el artista, como es el proceso creativo, a los tratados y manuales de uso de materiales, centrados en el automatismo o en la mecánica del oficio y conocidos por los artistas como libros de *cocina*. En estos recetarios predominan siempre las descripciones técnicas y rara vez se encontrarán en ellos valoraciones subjetivas del uso de los materiales, lo cual viene indirectamente a apoyar la suposición de que si en algún momento el arte pierde su espiritualidad será achacable a un exceso de incidencia en su condición material.

En *La vie des formes* (1934), el historiador del arte Henri Focillon señala la indivisibilidad de espíritu y materia en la obra de arte y su recíproca dependencia en el origen, el proceso, la resolución y la recepción del espectador. Para Focillon, el proceso creativo entrelaza mente, material y técnica en una esfera, la de las formas, donde los artistas pueden superar las limitaciones de la circunstancia, del entorno y de los condicionamientos prescriptivos sobre los usos y aplicaciones del material. No es extraño que *La vie des formes* fuera apreciada como una defensa de la singularidad del arte y un manifiesto de la libertad artística.¹ Tampoco es extraño que sus consideraciones, más cinceladas en la sugerencia ensayística que en el compacto tratado teórico, se aproximen sin reservas a lo que verdaderamente interesa y preocupa a los artistas:² no sólo el origen de la obra de arte como idea, sino también la posibilidad formal de esa idea, una posibilidad que pasa ineludiblemente por otorgarle una condición material a la forma, y la feliz impertinencia de la materia, sin la cual la obra nunca llegará a ser lo que realmente desea ser.

Un aspecto del ensayo de Focillon permite adelantar el objetivo de esta comunicación. Su tercer capítulo, titulado «Las formas en la materia», comienza con esta sugerente explicación: «La forma no es más que una abstracción, una especulación del espíritu sobre la extensión reducida a la inteligibilidad geométrica, mientras no viva en la materia. Como el espacio de la vida, el espacio del arte no consiste en su propia figura esquemática, en su abreviación minuciosamente calculada. Aunque sea una ilusión muy extendida, el arte no es sólo una geometría fantástica o una topología más compleja. Está ligado al peso, a la densidad, a la luz, al color. El arte más ascético, el que intenta alcanzar con los medios más pobres y puros las regiones más desinteresadas del pensamiento y del sentimiento, no sólo está sostenido por la materia de la que quiere escapar, sino que se nutre de ella».³

¹ Véase el comentario de T.F. REESE sobre *La vie des formes* en su introducción a la obra G. KUBLER; *La configuración del tiempo*; Nerea, Madrid, 1988, p. 26. George Kubler fue discípulo de H. Focillon y seguidor en esta obra de sus ideas sobre la dinámica no lineal de las formas en la Historia del Arte y sobre las derivaciones de la interacción del material y la técnica en el proceso creativo.

² Focillon señala expresamente su intención de plantear los problemas bajo el mismo ángulo en que lo hace el artista, por ser esta la posición que él considera favorable para acceder al núcleo del problema. Por eso atiende a la obra de arte como proceso, dando igual importancia a todos los momentos de ese trayecto procesual. (H. FOCILLON; *La vida de las formas y elogio de la mano*; Xarait, Madrid, 1983, p. 41).

³ FOCILLON, HENRI; *op. cit.*; p. 37. Sobre esta idea, véase también la pág. 22.

Nuestra tradición occidental solía identificar en lo material el origen de una culpabilidad que hacía extensiva a toda expresión y creación humana. Si por *culpa* entendemos —tal como aconseja el diccionario— la responsabilidad, la causa de un suceso o la acción imputable a una persona, entonces podemos reivindicar la metáfora y decir que, en efecto, la materia es culpable. Pero su culpabilidad reside en que en ella se depositan muchas de las claves que harán que una obra de arte sea realmente lo que es. No es preciso atender en detalle a la evolución de los materiales y a su utilización en diversas manifestaciones artísticas que histórica y actualmente podemos apreciar, para entender que de los avances con los materiales ha dependido que se modifiquen las formas de hacer y, más aún, que la composición material tiene consecuencias definitivas sobre la obra de arte por las implicaciones constructivas que se derivan de suyo para el proceder creativo y, de modo más mediato, para las experiencias de la recepción estética.

La materia, en la medida que su estructura condiciona el proceso de trabajo, es culpable. No existe soporte inocente, cuanto menos porque cada material comporta sus riesgos. El material no es ni técnica ni ideológicamente inocuo. Los materiales que se emplean en el proceso de producción de una obra artística tienen gran importancia no sólo porque condicionan una técnica, sino porque además definen una forma de hacer arte. Con el cubismo sintético, por ejemplo, irrumpió la inclusión de elementos en el espacio de los cuadros que ya no estaban hechos sólo con pintura al óleo. Estos materiales también contribuían a la sintaxis de la imagen y redefinieron una manera de hacer arte. Desde entonces los cuadros empezaron a llenarse de otros muchos elementos, llegando en ocasiones a prescindir completamente de la pintura. Además, la renovación técnica que supuso la aparición y el manejo de las pinturas sintéticas, de los materiales industriales y de los derivados de los plásticos, los metales, etc. hizo que definitivamente se perdiera la posibilidad de definir con exactitud qué es o qué debería ser un cuadro en función de las características del material con que está hecho.

Hasta hace apenas un siglo era fácil distinguir los materiales que por sus cualidades se calificaban como nobles o artísticos. Una obra de arte podía ser considerada como tal siempre que estuviera trabajada dentro de ese espectro delimitado de posibilidades materiales. Y las innovaciones que sobrevenían en reacción a carencias padecidas en el trato directo de los artistas con los materiales se movían aún sobre esas bases definidas de antemano. Hoy día ya no hay materiales artísticos privilegiados ni, por tanto, materiales repugnantes para el arte. Ni la predisposición de la experiencia estética ni el valor artístico de las obras están condicionados por la supuesta nobleza del material utilizado, sino por el modo como éste se estructura y, cada vez más, por la mezcla plural de sus factores constituyentes. Indudablemente esto ha multiplicado las posibilidades del artista y ha impulsado la tendencia a la desfiguración de los géneros tradicionales y la aparición de la hibridación de géneros. En otro tiempo era fácil distinguir un cuadro de una escultura. Hoy, en ocasiones es imposible asignar un género a determinadas expresiones artísticas si nos guiamos por esa anticuada clasificación por el medio empleado y la manera de trabajarlo. Como señalara Roland Barthes, nos son necesarios otros nombres, ya que el cambio del material hace que el de pintura y escultura pronto dejen de servir. Barthes habla aquí de la crisis en la pintura iniciada por los *collages* y el *ready made*, crisis de la que se desprende una «acentuación de la naturaleza materialista del arte», entendiendo por materialista no el hecho de la materia en sí, sino «la infinitud de sus transformaciones».⁴

⁴ BARTHES, ROLAND; *Lo obvio y lo obtuso*; Paidós, Barcelona, 1995, p. 227.

II

La estructura interna de los materiales, que viene determinada por la manera natural en que éstos se reúnen para resistir y soportar las fuerzas de su medio ambiente, condiciona y a la vez favorece su tratamiento constructivo. En el caso de la madera, por ejemplo, su estructura viene fijada por la fibra, que es a su vez el factor que establece su forma, tanto originaria como modificada. Los artesanos que trabajaban la madera reconocían la cualidad estructural de esa materia y la utilizaban con ventaja adecuándola a sus fines. Aprovechaban las curvas naturales del árbol, las vetas y los nudos, trabajando en función de la naturaleza fibrosa para dar más resistencia a los productos que se fabricaban con este material.⁵ A esta fase en la que el artesano se había de acomodar a las caprichosas formas de la madera, para a su vez adaptarlas a sus fines, Enzo Manzini la denomina «fase de la complejidad soportada». A ella le siguen la «fase de la complejidad normalizada», que responde a la etapa industrial clásica y al advenimiento de la producción en serie, y finalmente la «fase de la complejidad gestionada», esto es, la fase actual que se caracteriza por una búsqueda de prestaciones y eficacia a toda costa y en la que para cada necesidad se inventa un material específico.⁶ Esta última fase, animada por el consumo, ha normalizado también la ubicuidad de los materiales de desecho y los procesos de su reciclaje. La renovación artística de lo matérico se ha comportado en no poca medida de modo parasitario dentro de ese trayecto más amplio de progresiva artificialidad, cuya periodización cabe asignar a los estadios premoderno, moderno y postmoderno de la cultura de los materiales.

Dado que nos movemos en ese último estadio, comprobamos que el arte del siglo XX ha sido el escenario de una extraordinaria evolución en el ámbito de los materiales. Esta auténtica «revolución silenciosa de los materiales», de nuevo en palabras de E. Manzini, no se ha debido sólo, aunque sí en gran medida, a un giro conceptual del pensamiento artístico; también hay que tener en cuenta las modificaciones en el entorno y las influencias de éstas sobre los artistas. Dicha revolución se caracteriza entre otras cosas por la continua aparición de elementos que ofrecen prestaciones muy determinadas que de inmediato permiten aplicaciones en diferentes campos. En ese contexto competitivo también los materiales antiguos, al ser susceptibles de tratamientos y combinaciones distintas a las tradicionales, han reaccionado ofreciendo otras prestaciones, de modo que finalmente los *nuevos materiales* abarcan en realidad todo el espectro de elementos. Al igual que todos los materiales —los nuevos y los antiguos con sus nuevas aplicaciones— se han convertido hoy día en contemporáneos, esto es, pueden ser utilizados simultánea o indistintamente de acuerdo con las necesidades de los artistas, también las fases de complejidad soportada, normalizada y gestionada pueden superponerse o convivir en el proceso creativo de los artistas y en sus relaciones con los materiales.

En comparación con las etapas previas, la situación de la cultura actual de los materiales tiene la evidente ventaja de ensanchar el margen de la libertad artística. Encontramos un ejemplo que evidencia cómo se hacen compatibles la plena conciencia de la relevancia de nuevos materiales con una actitud que invierte deliberadamente la

⁵ WILLIAMS, CHRISTOPHER; *Los orígenes de la forma*; Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 26.

⁶ MANZINI, ENZIO; *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*; Celeste, Madrid, 1992, p. 118-119. La siguiente cita de Manzini procede de la p. 117.

concepción artesanal en el proceso de trabajo de Henri Moore, al que ha prestado atención Rosalind Krauss en *Passages in modern sculpture* (1977). Podríamos hablar de una apropiación conceptual de la fase de complejidad soportada a la que ya se ha hecho alusión. Se sabe que Moore se dejaba guiar por las venas del mármol y los nudos de la madera, como si fueran un mapa natural que él seguía con sus herramientas cuando tallaba y trabajaba el bloque sólido. El propio Henry Moore expresa con claridad esta atención que asegura la «fidelidad» a la base material del resultado figurativo: «Todo material posee sus propias cualidades individuales. Sólo cuando el escultor trabaja directamente, cuando establece una relación activa con su material, puede el material tomar parte en la formación de una idea».⁷ Por su parte, Rosalind Krauss comenta este proceder en clave de una intencionalidad articulada desde dentro de la materia, como si el proceso creativo discurriera por cauces análogos a los del proceso orgánico.⁸ Veremos más adelante como en las obras de Eva Hesse se puede descifrar un asimiento conceptual de la materia que, lejos de acogerse a esa analogía orgánica, reivindica también el derecho propio de los materiales en la configuración de la obra.

Otras declaraciones sobre el empleo de determinados materiales, vertidas por artistas con plena conciencia de su libertad, nos advierten que se debe asociar la materia artística al proceso creativo si se quiere llegar al fondo de por qué un elemento material cualquiera adquiere de repente la cualidad de artístico. Pero antes de darles la palabra conviene apuntar, sin entrar en mayores detalles, que dicho proceso no es analizable desde la perspectiva de una metodología proyectual que parte de una necesidad para diseñar y construir eficazmente una solución que elimine un problema con el material más adecuado. A diferencia de tal método de proyecto, que construye una realidad para paliar una carencia siguiendo una serie de operaciones de orden lógico dictadas por la experiencia, el proceso creativo de la obra de arte parte —de manera más intuitiva— de una realidad que en cierto modo ya está ahí, pero que hace falta expresar adecuadamente. Si bien los dos procedimientos tienen en común entre otras cosas el que ambos necesitan una eficacia extrema en el uso de los materiales para concluir satisfactoriamente, sin embargo el proceso creativo del artista tiene que vérselas con algo que no se puede encontrar o comunicar de otra manera; tiene, en palabras de Gombrich, que «acertar» en esa «proporción en la que la cosa es como debe ser».⁹

En esta dirección apunta el artista británico Antony Gormley cuando declara: «Intento representar algo, tomar algo que ya existe y encontrar una manera de abrirlo».¹⁰ Este artista transforma objetos conocidos en objetos para la mente, trastoca su valor de

⁷ KRAUSS, ROSALIND E.; *Pasajes de la escultura moderna*; Akal, Madrid, 2002, p. 151.

⁸ «El aparente uso que H. Moore o Arp hicieron de la piedra erosionada o la madera toscamente tallada no tenía por finalidad presentar este material, sin transformación, al espectador de su obra... Querían establecer una analogía entre la lenta formación de los estratos de la roca o de las fibras de la madera y el crecimiento de la vida orgánica. Al utilizar la escultura para crear esta metáfora, estaban estableciendo el significado abstracto de su obra; estaban diciendo que, para el escultor, el proceso de creación de la forma es una meditación sobre la lógica del crecimiento orgánico» (KRAUSS, ROSALIND E.; *op. cit.*, p. 248).

⁹ GOMBRICH, E. H.; «El arte y los artistas», en *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*, Debate, Madrid, 1997, p. 74 y 75.

¹⁰ GORMLEY, ANTONY; *Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo*, Santiago de Compostela, 2002, p. 157 y ss.

uso por un valor estético o su inmediatez por un testimonio artístico, modificando sus propiedades y cualidades con un cambio en su composición material al recubrirlos de plomo. Entre tales objetos que se tornan material artístico está ante todo su propio cuerpo o, acaso, el rastro del paso de su cuerpo por la vida: «Me interesa la capacidad testimonial del arte y empiezo por lo que conozco, el trozo de mundo material en el que se inserta mi consciencia: mi cuerpo. E intento presentar ese trozo de material (ante mi mismo tanto como ante los demás) de forma que quede registrado su rastro».¹¹

Antony Gormley pertenece a un grupo de artistas que reivindica la libertad total del artista para elegir el vehículo más apropiado para su discurso, con una sensibilidad que está por encima de técnicas y soportes. Al ser preguntado por Enrique Juncosa sobre la razón del uso del plomo como materia artística en numerosas obras suyas, el escultor responde que eso es debido a que sus cualidades se asocian con la intencionalidad de su obra. En una de sus series, las cápsulas de plomo tóxico, neutral y aislante recubren por completo las formas de objetos cotidianos y, sobre todo, los espacios que su cuerpo ocupó en un momento concreto. Y, como en los moldes de figuras humanas que se han podido hacer a partir de los huecos de cuerpos encapsulados por la lava de Pompeya, en su serie de *Insiders* la intención del artista es hacer la escultura desde dentro, usando su cuerpo como material para llegar a lo que él llama «lo interno interiorizado». En este caso ya no se trata tanto de aislar la presencia como de constatarla y reforzarla. El núcleo concentrado de la huella del cuerpo y su paso por la vida no queda contenido o apresado en forma de aire bajo el revestimiento de un material protector a la vez que venenoso, sino que necesita ahora una materia resistente y compacta. En este caso, es el hierro el encargado de capturar esa dimensión matérica del tiempo vital detenido.

Uno de los artistas que más ha dado que hablar por su utilización de todo tipo de materiales es Anselm Kiefer. Pero tanto o más que su audacia en la elección de los materiales sorprende el tratamiento artístico al que los somete. Nada hay nuevo e impoluto en sus obras; todo aparece vulnerado y modificado, como si estuviéramos ante algo que ha sufrido formidables vicisitudes o que ha sido exhumado de entre los restos de una civilización sepultada y rescatado en su proceso de acumulación de tiempo.

Kiefer también recurre al plomo para apelar a ese estado de la «melancolía». Lo utiliza de forma regular desde mediados de los años ochenta, si bien aparece esporádicamente en algunas de sus obras desde 1976. De hecho, sus composiciones plúmbeas de libros, pinturas, esculturas e incluso vestimentas han convertido a dicho metal en una especie de marca que define buena parte de su trabajo.¹² En esto es comparable al uso del fieltro en Beuys. Para ambos autores, el empleo de un determinado material representa una elección consciente, con un valor expresivo que tiene un significado personal y estético. En Beuys, esta elección proviene de la conocida experiencia biográfica que determinó su vocación de artista. El plomo carece de tales resonancias

¹¹ GORMLEY, ANTONY; *Op. cit.* En respuesta a una incisiva apelación de E.H. Gombrich, Gormley se esfuerza por descifrar esa intención suya de atrapar el rastro corpóreo: «GOMBRICH. —You can't create what you breathe. Gormley.— No, but you can, I think, try to materialize the sensation of that inner space of the body, and that's what I hope that these large body forms are. They are in some way an attempt to realize embodiment, without really worrying too much about mimesis, about representation in a traditional way» (VV.AA.; *Antony Gormley*, Phaidon, London, 2000, p. 10).

¹² Véase ARASSE, DANIEL; *Anselm Kiefer*; Thames & Hudson Ltd., London, 2001, p. 224-247.

existenciales en Kiefer; más bien forma parte del proceso por el cual éste abandona la pintura de técnica tradicional para integrar en sus cuadros diversas clases de materiales que, en palabras de Kiefer, «*impose their own dramaturgy*». Su utilización provino inicialmente de sus cualidades técnicas y de las connotaciones melancólicas que ese material tenía para él. Vemos, pues, que el uso de un material está motivado por su naturaleza y por su definición cultural, en la cual la intencionalidad artística se amalgama con rasgos individualizados e incluso idiosincrásicos, y que ayuda a crear el sentido de la obra como un todo.

Andrei Tarkovski, probablemente el más materialista de los directores de cine, recopiló sus reflexiones estéticas bajo el título de *Esculpir en el tiempo*. El mismo nos explica el motivo del título: «Del mismo modo que un escultor adivina en su interior los contornos de su futura escultura sacando más tarde todo el bloque de mármol, de acuerdo con ese modelo, también el artista cinematográfico aparta del enorme e informe complejo de los hechos vitales todo lo innecesario, conservando sólo lo que será un elemento de su futura película, un momento imprescindible de la imagen artística, la imagen total».¹³

Para Tarkovski, ese informe complejo de hechos vitales es un «bloque de tiempo». De él trata de extraer la imagen artística total que, de forma autónoma, recoge lo absoluto, una imagen que fija la vivencia de lo interminable, aunque se exprese por medio de la limitación. El tiempo es su material artístico y la imagen total el acceso para el sentido del tacto de aquellos espectadores que aún no tienen atrofiada la capacidad para tocar con los ojos. Dado que está convencido de que «la idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos», Tarkovski hace suya la creencia japonesa de «que es el tiempo en sí el que trae a la luz del día la esencia de las cosas». Y por eso el cineasta admira la profunda sabiduría que entiende la belleza como *saba*. Esta palabra nipona hace referencia a mugre, a costra, a rugosidad; «es la roña inimitable, el encanto de lo viejo, el sello, la pátina del tiempo». Este concepto transmite como pocos no sólo la sensación, sino también el depósito estético de la huella del paso del tiempo: «Un elemento así de la belleza, como “saba”, da cuerpo a la unión entre arte y naturaleza. En cierto sentido, los japoneses intentan con ello apropiarse del tiempo como una especie de material artístico».¹⁴ Las siete películas de Tarkovski dejan constancia de esta intuición sensible, pero existen particularmente escenas concretas de «Andrei Rublev», de «Sacrificio» y de «Stalker» en las que el artista se recrea en el aspecto matérico de los objetos, ralentizando nuestra mirada sobre la superficie ajada o la textura rugosa e imperfecta de maderas, pieles, utensilios o desechos, todos ellos trabajados por la acción lenta e inexorable del tiempo. Obtenemos una sensación parecida a la que abrigan las composiciones de Kiefer, en las que los materiales (orgánicos e inorgánicos) nunca se presentan límpidos y tersos, sino siempre en procesos degenerativos, expuestos, oxidados o marchitos.

Gormley se empeñaba en atrapar y materializar el rastro de su cuerpo, bien enfundando el aire que éste desplazaba o extrayendo del molde su instante férreo. Nada

¹³ TARKOVSKI, ANDEI; *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*; Rialp, Madrid, 1991, p. 84.

¹⁴ TARKOVSKI, ANDEI; *Op. cit.*; p. 79-80 y 84.

parece más opuesto a ese empeño, tanto en estilo como formalmente, que el «propósito escultórico» de Tarkovski. Sin embargo, en la máxima discrepancia se entreve una radical afinidad. El artista plástico quiere recoger el aire en un volumen, como si tratara de absorber el tiempo en el espacio; valiéndose de un montaje interno a la continuidad de la escena, el cineasta pretende dinamizar el espacio en el tiempo. Pero el arte de ambos se ajusta a la facticidad de una presencia. Y esto nos pone sobre la pista del hecho de que la libertad del artista no consiste en su absoluta disponibilidad sobre cualesquiera materiales, sino que, paradójicamente, radica en que no tiene elección. Cuando se compromete con un material para, por ejemplo, patentizar una presencia, ya sólo le es dado ese «acertar» que señalara Gombrich. No es que el artista elija si algo debe o no estar hecho de una materia determinada, sino que *sabe* que eso tiene que ser así, porque no podría ser de otro modo, porque es la única forma de alcanzar directamente las cosas.

III

La libertad que los artistas han alcanzado a lo largo del siglo XX con la ampliación del espectro de materiales y de las posibles actuaciones sobre ellos, la infinidad de las transformaciones de las que hablaba Barthes, tiene su contrapunto en el frecuente desconcierto de los espectadores cuando se encuentran ante creaciones del arte contemporáneo. Artista y espectador tienen con el material una relación muy diferente. Para el primero es aquello que le ayuda a sus fines, hasta el punto de que vive en ello. En cambio, el espectador se acerca al material en la obra acabada, usualmente en un contexto expositivo. La materia ordenada, domesticada o, si se prefiere, informada, es lo primero que le llega, a través de la percepción, y muchas de las primeras impresiones que se producen, incluso como juicios implícitos de agrado o desaprobación, son en buena medida responsabilidad de aquélla. En otras palabras, las cualidades de la materia intervienen desde el principio en la recepción e interpretación que se hace de la obra. Y dichas cualidades apreciadas en una obra de arte son significativas porque, una vez que la obra se da por concluida, entendemos, aunque sea vagamente, que sus efectos son intencionados. Pero no basta saber que algo es intencionado para comprenderlo.

A. C. Danto rescata un ejemplo que muestra a las claras esa divergencia entre la perspectiva del artista que tiene un grado de intimidad profundo con los registros de la materia que trabaja y la perspectiva del espectador que se la encuentra. El crítico del *Times*, Hilton Kramer, elaboró sobre la base de una mala interpretación del sentido compositivo de los materiales su crítica de la obra de Eva Hesse *Irregularidad Metronómica II*, expuesta en 1966 en la Galería Marilyn Fischbach de Nueva York en una colectiva organizada por Lucy Lippard bajo el título de «Eccentric Abstraction». Kramer cometió el error de considerar como soporte los tableros industriales que utilizó Eva Hesse, cuando realmente formaban parte de la obra y tenían como tal una carga significativa. Como no tuvo en cuenta la relación compositiva entre los alambres y los tableros, tampoco pudo apreciar la tensión deliberada que la artista conseguía con el empleo ideológico de esos materiales industriales tan diferentes.¹⁵

¹⁵ DANTO, ARTHUR C.; *Más allá de la caja de Brillo*; Akal, Madrid, 2003, p. 55.

Esta desorientación del crítico descansa, en el fondo, en una insuficiente apreciación de que la materia es acción. Atendiendo a la materia como medio en el proceso creativo del artista, se dan simultáneamente dos posibilidades. Por un lado, la materia es la realidad primaria de la que están hechas las cosas. La materia es un medio para un fin, algo que ofrece unas posibilidades de trabajo óptimas para conseguir unos objetivos artísticos. Según esta opción se utilizan determinados materiales porque son adecuados a la intención del artista. Pero por otro lado, la materia es también un medio en el que el artista está, habita y se mueve. En este caso no se trata sólo del objeto de su intención, sino de una especie de control interno o de un ambiente en el que desenvolverse, en el que respirar. Los materiales, estén ordenados o sin ordenar, son como una biosfera o microcosmos para el artista que vive rodeado de ellos. El artista redefine una y otra vez su relación con los materiales, modificándolos constantemente, reconfortado en ese espacio feliz que como tal le ofrece la posibilidad de ser considerado como *topofilia*.