

## Narrativas fluidas. El agua como presencia material en las artes plásticas contemporáneas

Esther Moñivas Mayor

Correo electrónico: esther.monivas@gmail.com

Institución:

Mesa: Memoria y Tecnoarte

---

Dentro del extenso territorio pendiente de revisión que evidencia la línea de investigación de las *Técnicas y Materiales Artísticos en el Arte Contemporáneo* (desarrollada en el Departamento de Historia del Arte III de la Universidad Complutense de Madrid), y asumiendo su esquema de investigación transversal y multidisciplinar, esta comunicación pretende trazar una breve panorámica sobre los problemas y posibilidades que ofrece este campo de la investigación histórico-artística a partir de la aplicación al análisis de una materia concreta y a su plano técnico-operacional.

La complementación de los contenidos de Historia e Historia del Arte con una formación técnica y científica, además de ser poco habitual –como ya advirtiera Bertrand Gillé en su célebre Prolegómeno a la *Historia de las Técnicas* (1978) –, no proporciona inherentemente una estructura desde la que emprender nuevas vías de interpretación de la *materialidad* de la obra de arte en el campo de la estética. Dominar con rigor las nociones substanciales que configuran el vasto panorama de los materiales y los fundamentos tecnológicos, no implica gozar de un tipo de exégesis específico que *ordene* las infinitas y heterogeneas posibilidades que ha abierto en este sentido el pasado siglo XX. Bien al contrario, este tipo de estudios complementarios contribuye a desdibujar algunas de las ya de por sí frágiles categorías artísticas tradicionales, ofreciendo nuevas similitudes entre elementos antes alejados, y planteando un vertiginoso campo de nuevos análisis y narrativas posibles que hacen evidente la necesidad de establecer pautas metodológicas adaptadas. En definitiva, la comprensión de los patrones del pensamiento técnico artístico ofrece una suerte de *nuevas lentes* con las que mirar la obra de arte que tienen la virtud de hacer evidente una carencia, un desequilibrio en los discursos con los que la Historia del Arte ha venido aproximándose a ésta –particularmente en un siglo XX dominado por un nivel de exploración técnico-material tal que la ha consolidado como uno de los temas cardinales en torno a los cuales gira hoy la creación artística–.

En el caso de la investigación que ahora queremos presentar, dicha carencia constituyó el germen de un análisis que se desarrolló a caballo de la investigación histórico-artística y de la práctica en conservación-restauración de arte contemporáneo. Dicho estudio planteó como punto de partida la necesaria revisión de la noción de *materia* en las artes plásticas contemporáneas. El carácter abierto y plural de este concepto configurado a lo largo del siglo XX como resultado de la incorporación de nuevos sistemas de interpretación, constituye una suerte de “ángulo muerto” entre distintas disciplinas y requiere necesariamente un esfuerzo de interconexión que renueve una serie de consideraciones dentro de la Teoría del Arte. Físicas cuántica y relativista, Teorías del caos, Ciencia de los materiales, Psicoanálisis, Fenomenología, Semiología, Filosofía occidental y oriental y Antropología de la técnica permitieron en este primer estadio de la investigación establecer puntos de referencia fundamentales a la hora de abordar una panorámica global y no simplificadora de la materialidad en la obra de arte contemporáneo, colaborando a esbozar el heterogéneo conjunto de contenidos que ésta configura tanto en el plano técnico como conceptual. La aspiración de aclarar la relación aparentemente obvia entre *técnica* y *materia* en el arte reveló -una vez desligados ambos términos- a la *materia* como el centro de una amplia indeterminación conceptual, un objeto de estudio aún menos atendido en la Historia del Arte contemporánea, cuya pluralidad de significados supone una fuente permanente de malentendido.

Este primer marco conceptual sobre las implicaciones de la materia en el arte dio como resultado una aproximación a lo que se consideraron algunos de los aspectos de esta noción más revisitados del pasado siglo, tales como la relación entre *materia* y *forma*; *cambio* y *permanencia*; *unidad* y *divisibilidad*; *relatividad* y *azar*, la *materia artificial*; o el concepto de *inmaterialidad* en el arte<sup>1</sup>. Sirvió, además, para poner de relieve cada uno de los problemas que entraña el análisis de *materias* y *materiales* en el arte contemporáneo: contenidos ambiguos sin una estructura conceptual en la que ubicarse, definiciones conjeturales y una considerable dificultad en la localización de fuentes escritas que proporcionen un análisis penetrante y útil con el que contrarrestar estas circunstancias<sup>2</sup>. Finalmente, este trabajo permitió localizar un corpus disperso hasta el momento de fuentes bibliográficas con las que se elaboró una amplia bibliografía general en torno al tema, de la que pueden destacarse autores como Gottfried Semper, Pierre Gaboury, Henry Bergson, Lewis Mumford, Henry Focillon, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, André Leroi-Gourhan, Bertrand Gillé, Gaston Bachelard, René Berger, Françoise Dagognet, Michel Foucault, Umberto Eco, Rudolf Wittkower, Ezio

Manzini, Maurice Fréchuret, Monika Wagner, Florence de Mèredieu o Marina Pugliese entre muchos otros teóricos, que quedaron entretelados a referencias de carácter técnico y científico como las de los autores James Ayres, Gettens y Stout, Jackie Heuman, Antonella Fuga, Jonathan Ashley-Smith, Ralph Mayer o Max Doerner, por nombrar algunos de los más conocidos.

Las herramientas conceptuales proporcionadas por estos autores han abierto nuevas perspectivas respecto a la posibilidad de diseñar una metodología nueva para la interpretación de la materialidad en el arte contemporáneo. Entre las conclusiones de esta primera fase de la investigación se estableció como estructura elemental un análisis basado en tres planos accionales, denominados **designar la materia, operar en la materia e imaginar la materia**; planos no sólo complementarios sino a menudo solapados durante el proceso de creación. Dicha estructura es deudora fundamentalmente de las teorías de dos autores: el antropólogo y etnólogo André Leroi-Gourhan, y el filósofo y científico Gaston Bachelard, que han colaborado a definir con su obra temas tan poco abordados como la *imaginación técnica* y la *imaginación material*, respectivamente.

Este esquema impulsó a su vez la investigación hacia la innovación de un diseño metodológico adaptado al análisis de las propiedades físico-semánticas de un material concreto, con el objetivo de testar la viabilidad de la propuesta anterior aplicada al arte contemporáneo<sup>iii</sup>. Se seleccionó para ello como materia **el agua**, atendiendo a la riqueza de planteamientos artísticos a que ha dado lugar en la última mitad de siglo, y sobre todo a las posibilidades de exégesis que ofrece dentro de los planteamientos de una *semántica de los materiales* en la Historia del Arte.

A nivel filosófico, el agua como presencia material de la obra establece la necesidad de afrontar teóricamente las nociones de *fluidez* y de *inmaterialidad* en las narrativas plásticas actuales, atribuidas generalmente sólo al uso de flujos electrónicos, lumínicos, magnéticos, sonoros, etc.; obliga por otra parte a reflexionar sobre la relatividad de la perspectiva del historiador (en el sentido macro y microscópico), e igualmente permite indagar en las relaciones entre *información* y *materia*; entre *forma* y *energía*; y en definitiva, entre *arte* y *memoria*. La elevada desestabilización formal que viene dada por el cambio de estado de esta materia en las condiciones ambientales en que se desarrolla la vida humana, constituye un escollo desde el punto de vista del análisis puramente formal, en el sentido en que fuerza la necesidad de ubicar el *desarrollo* de las obras en un contexto espacio-temporal asociado a un nivel energético variable, visibilizando una realidad que en el fondo es inherente a todas las materias.

La presencia del agua en la configuración física de objetos artísticos ha sido evitada de manera generalizada a lo largo de todos los periodos previos a 1950 por constituir una fuente de alteraciones físicas, químicas y biológicas, y por tanto un grave inconveniente para la conservación del resto de materiales y un peligro respecto a la memoria de la obra. No obstante en la segunda mitad del siglo XX se configura como un material representativo de nuevas "**narrativas fluidas**", fundando una ineresante temática a través de la cual examinar la producción de este último periodo desde el punto de vista de la renovada relación entre hombre, técnica y materia. A su vez el agua es vehículo de numerosas teorías físicas y sociológicas contemporáneas, tales como los *sistemas dinámicos complejos y no lineales* en los que se apoyan las actuales Teorías del caos que han inspirado la obra de numerosos artistas; las Teorías de fractales que se derivan de la estructura de los copos de nieve; o planteamientos socioeconómicos sobre los recursos mundiales como los del movimiento ecologista, con los que conecta una gran parte de la presencia del agua en el arte contemporáneo. A todo ello hay que sumar la memoria sensorial y el amplísimo plano simbólico del agua, derivado del papel fundamental que cumple en el desarrollo de la vida y la muerte, que llevara a Jung a considerar esta materia el elemento más abundante del inconsciente colectivo.

Frente a esta multiplicidad de perspectivas que en absoluto se agota con las reseñadas, la investigación ha afrontado el análisis de esta materia físico-simbólica partiendo del esquema proporcionado por los distintos estados de agregación o niveles energéticos "normales": *sólido, líquido y gaseoso*. Entroncando con la teoría de Leroi-Gourhan, se ha optado por abordar una interpretación de las tendencias accionales derivadas de estos estados de la materia, complementándolo con las implicaciones que ello supone en la *imaginación material* en el sentido en que la definiera Gaston Bachelard. Ello ha supuesto, en definitiva, diseñar un enfoque que permita mirar la *materia* desde la perspectiva simbólica, y el *símbolo* desde la perspectiva material. Un orden abierto y holista, más atento a las sutiles riberas de identidad que constituyen los agrupamientos de las cosas, que a las cosas en sí mismas, parafraseando a Michel Foucault.

A partir de la definición de las tres secciones fundamentales (1. *Nieve y hielo*, 2. *Agua líquida* y 3. *Vapor de agua*) se han explorado las posibles estructuras de la "imaginación hídrica" a través de la multiplicidad de operaciones que han desarrollado diversos artistas con cada uno de los estados físicos, lo cual constituye de manera general este sistema de clasificación y ordenación. Lógicamente, en la estructuración del discurso

que una estas obras, el orden cronológico favorece una muy limitada información relacional, por lo que no se ha prescindido totalmente de él, pero se encuentra inmerso dentro de la superior estructuración operativo/imaginativa. Para completar el cuadro *operativo* a que ha dado lugar este material en las últimas décadas, se dedica un último apartado al análisis del cambio de estado como operación en sí mismo, tránsito que ofrece una nueva perspectiva sobre el concepto de *inmaterialidad*. Algunos de los nombres mejor conocidos dentro del amplio listado de artistas recopilado en esta investigación serían Andy Goldsworthy, Pier Paolo Calzolari, Anya Gallaccio, Robert Smithson, Betty Beaumont, Ana Mendieta, Olafur Eliasson, Ichi Ikeda, Nils-Udo, Gyula Kosice, Isamu Noguchi, Louise Bourgeois, Hans Haacke, Jaume Plensa, Pino Pascali, Per Barclay, Christo y Jean Claude, Hannsjörg Voth o Bas Jan Ader.

En resumen, esta investigación ofrece por un lado un cuestionamiento de la medida en que el análisis físico-simbólico de las propiedades de un material concreto permite al historiador acceder a un amplísimo campo de nuevos contenidos que trascienden la *imaginación formal*, alterando los límites de conceptos tradicionales como el binomio *soporte-idea*, y permitiendo una nueva mirada sobre el plano procesual. Por otro lado, consideramos que el análisis concreto del agua resulta sugerente a la hora de afrontar problemas como los que plantea a nivel teórico una *estética de lo fluido*. Frente a la arraigada *solidez* vinculada al concepto de *materia* y a su implicación en la noción clásica de *forma*, dicha estética recuestionaría las posibilidades respecto a la memoria de la obra de arte, lo cual nos parece que justifica la necesidad de desarrollar nuevas perspectivas adaptadas en el campo de la interpretación histórico-artística.

---

<sup>i</sup> Tema, éste último, recientemente planteado en MOÑIVAS MAYOR, E., “Material/Inmaterial. Una memoria en proceso”, en *Actas del Simposio Archivos y Fondos Documentales del Arte Contemporáneo*, Cáceres, 29/11-1/12/2007. Pendiente de publicación.

<sup>ii</sup> Cfr. MOÑIVAS MAYOR, E., “El papel de la historia del arte en el paradigma de la planificación transdisciplinar. Líneas metodológicas posibles para el estudio de las técnicas y materiales del arte contemporáneo”, en *Actas del III Congreso del Grupo Español del Internacional Institute for Conservation, La Conservación Infalible. De la Teoría a la realidad*, Universidad de Oviedo, 21-23/11/2007, pp. 127-136.

<sup>iii</sup> Un breve ensayo en esta misma dirección respecto a la semántica de materiales térreos en MOÑIVAS MAYOR, E., “La tierra: presencia y trascendencia. Apuntes sobre la imaginación material en la obra de William Congdon”, en *Actas del III Congreso Internacional Cátedra Félix Huarte, William Congdon y la revisión del Expresionismo Abstracto*, Universidad de Navarra, 29-30/3/2007. Pendiente de publicación.