Los cartones nominales de Steve Gibson

Natural de Liverpool, Steve Gibson eclosionó su carrera de escultor en Zaragoza hace ya cinco años, en el marco de la edición de 2004 del ciclo sobre arte contemporáneo *La Frontera*, donde destacaron sus esculturas de ficción ubicadas en la vía pública. Algunas de estas piezas amanecieron con monedas a sus pies depositadas por algunos transeúntes al creer tratarse de mimos casi momificados, de lo que pronto dio buena cuenta la prensa. Este hecho reveló una evidencia: el simulacro del arte podía liberar el esfuerzo humano como la máquina en las factorías, siempre que saltemos por encima de las arbitrariedades institucionales, tanto artísticas como económicas, si bien hablamos de dos ámbitos absolutamente imbricados, tal y como argumentó Malevitch hace ya casi un siglo: la economía es la quinta dimensión de la realidad y, en el arte, se ubica tras la intromisión en el espacio del tiempo (o de la acción), es decir, la cuarta dimensión teorizada por el cineasta Jean Epstein. La economía es un factor determinante en la opción estética de Steve Gibson, por recurrir en el acto de la monumentalización a un material efímero y sobre todo ligero como es el cartón, en su caso consolidado y fortificado con ayuda de la resina, material que ha servido a toda una reciente generalización de artistas (quizás encabezados por el hiperrealismo del australiano Ron Mueck) para detener y preservar, es decir, monumentalizar fragmentos de la realidad más cotidiana, y entendamos por este verbo hacer Arte a partir de un objeto o de un material, escindir su apariencia de su realidad, despegar su imagen, su virtualidad, ya sea para leerla o simplemente para contemplarla.

En la exposición colectiva *Rarezas de artista*, acontecida en 2008 en el Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña, pude comprobar la evolución de Steve Gibson hacia los actuales realismos con su serie *Tormented Souls* (iniciada un año antes), a veces aparentemente naturalistas por detenerse en lo insólito real reproducido mediante materiales y pigmentos plásticos, así como se ha recurrido recientemente

al formol para detener la evolución de lo orgánico, como en algún momento nos ha mostrado otro británico, Damien Hirst. De esta forma los materiales de procedencia industrial (origen incluso de los óleos una vez comercializados en tubos de estaño desde finales del siglo XVIII, lo que convierte a toda obra de arte en un *ready-made*, tal y como advirtió Duchamp) regresan al hacer artesanal del arte, a la minuciosidad del artista, de la lírica iluminada que crea un *décalage* entre la realidad y su destinación, paralelo a la distancia existente entre virtualidad de las esculturas y su materia, en el caso de Steve Gibson entre la ligereza y la efimeridad del cartón y su destinación artística. Ya no se trata como en tiempos de las vanguardias históricas de disolver el concepto de arte en su entorno real, sino de fortalecerlo incluyendo la realidad en su interior, para lo que es necesario ser consciente del poder nominal de las instituciones culturales, algo desconocido para todas aquellas corrientes transgresoras.

Sin embargo, ya hemos señalado un punto de confluencia entre el poder realista de las esculturas y la máquina en relación al hombre, quizás nacida de una reflexión marxista, aunque si nos tornamos hacia Bergson aún podemos admitir otra: la escultura permite asir el instante cotidiano que el conocimiento no alcanza, precisamente mediante su materialización. No obstante, Gibson es consciente de que esta materialización jamás puede aspirar a la representación. Tendrá que construir nuevas presencias ayudada de la kantiana insinuación formal subjetiva y del modelo fotográfico que recorta los instantes de una duración y los encuadres a partir de una totalidad sensible. En este tipo de obras, en principio emparentadas con la generación *Young British Artists* -tal y como la ha dado a conocer desde 1992 la galería Saatchi-, ya no se aborda un realismo, ni siquiera un naturalismo tremendista, sino la simulación, en el sentido en que la entiende Baudrillard, es decir, cuando ya no disponemos del modelo natural de la representación sino tan sólo de la imagen desgajada. En este tipo de obras a la que asistimos tras los montajes de Georges Segal, en ocasiones a partir de los experimentos críticos abordados por Duchamp en la década de 1950 acerca de la distancia que resta entre la apariencia y la aparición con la ayuda de moldes de escayola policromada, ya no queda distinción alguna entre estos dos niveles de realidad. Lo que comenzó siendo un cuestionamiento

de la representación misma acabó por afirmarla frente a la realidad, dentro del mismo proceso en que lo hizo el conjunto de la civilización guiado por la anarquía económica del mercado. Tal y como advierte Óscar Jara, los desnudos policromados de Ron Mueck superaron en su apariencia los cuerpos humanos presentados poco antes por el Doctor Gunther von Hagens. En el simulacro ya no hay representantes ni representados, tan sólo virtualidades destinadas a ser contempladas. Es el máximo alcanzado por el proceso de alineación, y estas últimas manifestaciones lo logran eliminando los elementos de distinción y enmarcado de la obra artística, esparciendo por los rincones de las salas institucionales los fragmentos de los grupos escultóricos, dado que es el cofrado de estas salas santuarias las que poseen el poder de decidir qué es arte y qué no lo es, incluso en el caso de las primeras actuaciones de Daniel Buren a finales de los años sesenta, donde tan sólo asistimos a un pobre enfrentamiento entre el poder nominal y estetizante del artista y de las instituciones desplegadas, con su pronta y evidente reconciliación en un pacto del que la separación surgió como la máxima triunfante.

Por el contrario, en las esculturas de Gibson observamos una conciencia de la naturaleza de la trasposición. En sus grupos escultóricos, faltos de contexto, de basamento y de conjunto semántico, late un lamento ante la incapacidad cognitiva actual, ante la fuga de la realidad, y este trasfondo justifica el elemento más importante de sus esculturas y de la dimensión pictórica que albergan en su superficie: la factura de las tiras de cartón. Al igual que las indeterminaciones de la pintura frente a los medios de reproducción mecánica, su misma autonomía, evidente en los problemas de escala y de coherencia unitaria, Gibson, a diferencia de sus compatriotas “la joven generación artística británica”, no disimula estas texturas que revelan el proceso creativo. Es más, quiere que éste entre en maridaje con los personajes representados, individuales por ser retratos o individualizados al ser anónimos, y siempre ausentes, dado que lo que justifica al simulacro es la ausencia de su modelo. Cubriendo esa ausencia con cartón Gibson las desvela, como si de un juego “al hombre invisible” se tratase. Sabe que sus esculturas siempre serán fantasmas, espectros, alejándose de las esperanzas alquímicas, de los románticos muertos revividos y, ante todo, de los espectáculos. En muchas ocasiones, a propósito de sus esculturas se ha

citado la impronta psicológica de Lucian Freud, posibilidad que bien podría ser común al tradicional humanismo psicológico de la "nueva generación británica". Aún siendo cierta esta sospecha, en Steve Gibson prima la factura de las pinturas de Freud, contagiadas sin duda alguna por el grabado al que éste se entregó enérgicamente, siendo éste un medio tradicional de reproducción que en su acabado aún conserva la huella de su diferencia con su propio origen. De hecho es en la misma factura donde nace tanto para Gibson como para Freud la *psyche* del retrato. Ya no se trata de una trasposición de un tema pictórico, como por ejemplo el desnudo con todo su naturalismo, a los materiales plásticos esparcidos por las galerías. Ahora los elementos ficcionales del arte viajan hacia la realidad sin poder apresar más que su ausencia, lo que bien explica la evolución de Gibson desde los personajes fantásticos en los que destacaba su volumetría esteatopígica y carnosa, hacia el realismo actual. Se trata de una reflexión sobre la misma naturaleza de las ausencias del modelo que justifican el retrato y que subrayan las distancias en las que aquí tanto insistimos, tema vital en la trilogía que ahora expone en el Torreón Fortea del Ayuntamiento de Zaragoza. No conozco profundamente la obra de Steve Gibson, pero intentaré ofrecer humildemente una serie de puntaciones que ilustren su proceder:

"Aquí" agrupa una serie de retratos que, como tales, no requieren ser individualizados. Es más, la individualización se destina a dos ojos de plástico posiblemente de producción industrial, razón por la que, liberados de las deformaciones artísticas por su exactitud mecánica, mejor representa el alma ausente del retratado, aun aprisionado en la obra tras el cartón cortado, cohesionado, modelado y policromado, estableciendo una fuerte distancia entre dos niveles que, por ejemplo, en el caso del retrato de Manuel Pérez-Lizano se traduce en la disparidad entre su profesión como historiador y crítico de Arte y el naturalismo fotográfico con el que se presenta, el mismo que el del resto de los retratados tal y como revela su tendencia al tamaño natural.

"Allí" aborda un conjunto heteróclito de personajes agrupados como transeúntes e inmortalizados en un determinado instante de sus gestos, posturas y actividades cotidianas. Carecen de la profunda mirada de los retratos y, sin embargo, también lo son, aunque lejanos, tal y como

determinan sus reducidas escalas, las cuales intenta reproducir subjetivamente la superioridad de la conciencia que pasea por las calles, y cuya posición única y determinante, aun desconocida, registra el resto de las conciencias. Quizás se trate de una inversión de las monumentales escalas de Ron Mueck, a pesar de que siempre constituya una reiteración que, como la oferta 3-D de las películas de ficción de hoy en día, así como la propia perspectiva aérea renacentista, reproduce las propias capacidades registradoras y selectivas del ojo y de la conciencia. Más que a la estética de Kant asistimos a un canto a la belleza desgajada de su *Crítica del juicio*, basada en nuestra incapacidad para conocer el objeto *en-sí*, hecho que justifica la satisfacción subjetiva. Sin embargo, la razón del encuentro de todos los personajes de Gibson es totalmente objetiva, y esta objetividad ya no se lega al ojo de una cámara fotográfica por la que parecen estar registrados en su actitudes. Únicamente el arte junto con sus paréntesis institucionales es capaz de apresarlos en un "no-lugar", y sólo la negación misma del espacio mediante la pureza del arte, puede justificar la reunión de aquellos separados socialmente. Ante esta imposibilidad, los cartones actúan aquí más que en ningún otro caso como fundas que dirigen la atención hacia los modelos reales, como las prendas de segunda mano que el artista Christian Boltanski sacudirá próximamente y de manera azarosa en el Grand Palais de París con la ayuda de una gran escavadora y bajo el significativo título *Personnes*.

"Y en ningún sitio" supone el clímax de toda esta exposición de ausencias, el intento constante de reconciliar la simulación con su desaparecido modelo. Es la meta a la que está abocado el conjunto de las piezas. Es más, algunos retratos se desarrollan en la desnudez como si se tratase de un fatigoso juego de capas ficcionales que nunca finaliza, desde la pintura acrílica superpuesta a la superficie, hasta la inagotable superposición de facturas. Estos retratos han comenzado por el simple gesto de quitarse la ropa, por lo que, al estar ubicados en el "no-espacio" del arte, tendemos a imaginar que han sido extirpados de escenas domésticas acontecidas en hogares, en principio carentes de interés (el "ningún lugar"). Como en el grupo anterior el actor monumental de la escultura permite romper esas barreras con su simple mostrar, desde la siesta y el simple desnudo, hasta los sexos abiertos,

las magulladuras y las heridas, actos sin lugar alguno y que establecen la dirección del gesto del escultor en profundidad, en una constante penetración hacia un irremediable desconocido con la ayuda del cúter y las tijeras.

Si hablamos de Arte y Escultura quizás ya no debamos referirnos al clásico modelar, ni a la vanguardista y constructiva modulación, sino a una impulsiva destrucción en un mundo donde, a falta de certezas entre empachos y entelequias, la esquizofrenia juega cada vez más su papel de árbitro. Que nuestras conciencias descansen en paz lo que les queda de vida. Por lo pronto subrayaremos una vez más la importancia de la realidad material a la hora de analizar la forma y los temas de aquello que se nos presenta como Arte, esto es, diferente a todo lo demás.