

El Coloso Durmiente

James Putnam



Description de l'Egypte Antiquites, Paris (1823)

Aunque la escultura es por naturaleza un medio inerte, la obra de Igor Mitoraj posee una tensión interna o estado de fluctuación, un sentido del tiempo por encima de la historia lineal que sugiere un continuo presente sin principio ni fin. Con indiscutibles raíces en una idealizada tradición clásica, no es la escultura en sí lo que destaca en un contexto contemporáneo, sino la especificidad de su emplazamiento. Ya se instale en el histórico marco de los Mercati di Traiano, en Roma, o en un paisaje urbano como la Défense en París, la escultura de Mitoraj establece un poderoso diálogo que desencadena una fascinante dimensión temporal: el tiempo suspendido entre pasado y presente. Este transcurso del tiempo se refuerza de manera especialmente notable a través de la utilización de la idea del fragmento escultórico como parte integral de su trabajo, reproduciendo en su superficie los estragos del mismo por medio de su singular variedad de pátinas.

Si bien puede trabajar en cualquier tamaño, las esculturas de Mitoraj, desde la más pequeña hasta la más grande, tienen un sentido de monumentalidad a cualquier escala. Es ésta una cualidad tradicionalmente asociada al arte del escultor, un dominio de la diferencia entre el mundo visual y el campo visual, la distinción entre lo que sabemos que está presente y lo que vemos. Mitoraj aplica este principio en sus series de colosales cabezas fragmentadas, entre las que el bronce *Tsuki-no-Hikari* (que significa «luz de luna» en japonés) constituye probablemente el ejemplo más significativo. A raíz de verla expuesta por vez primera en el Yorkshire Sculpture Park en 1994, me animé a tramitar su posterior préstamo para la exposición que yo comisariaba en el British Museum, titulada «Máquina del tiempo». Este proyecto supuso la yuxtaposición de obras contemporáneas con la colección permanente de escultura egipcia antigua. Sin embargo, *Tsuki-no-Hikari* era una obra demasiado diná-

mica para ser confinada al espacio interior de una galería y se instaló en el césped frontal del museo, donde entonaba perfectamente con su imponente fachada neoclásica y su friso representando las nueve musas. Esta escultura se hizo tan popular entre el público que permaneció allí dos años más tras finalizar de la exposición, y se incorporó posteriormente a la colección permanente del British Museum gracias a la generosa donación de Mitoraj.

Tsuki-no-Hikari me recordó inicialmente a un grabado que mostraba un fragmento de una colosal cabeza de faraón hallada cerca de las ruinas de Heliópolis, en Egipto, ilustrado en la *Description de l'Égypte, Antiquités* (París, 1823). Aunque esculpidas en un material tan duradero como la piedra, las esculturas egipcias como la Esfinge de Gizeh y los Colosos de Memnón en Tebas se han erosionado por «las arenas del tiempo». Esta aparente ruina ha realzado su aspecto y ha generado una paradoja estética: la belleza de la plenitud *versus* la belleza de la destrucción por el tiempo. A través de su maestría en la disección de la escultura, Mitoraj consigue la máxima monumentalidad aludiendo a una remota totalidad de la misma, a gran escala. Tanto *Tsuki-no-Hikari* como su aún más sorprendente cabeza colosal, *Per Adriano*, ambas en bronce y mármol travertino, nos recuerdan a fragmentos corporales sobrevivientes como la colosal mano de Constantino del Capitolio, en Roma, y los colosos legendarios del mundo antiguo. Se cree que el Coloso de Rodas, en bronce, una de las siete maravillas del mundo antiguo, se encontraba a 33 metros de altura hasta ser derribado por un terremoto alrededor del año 226 a.C. Durante más de un milenio, permaneció despedazado hasta ser finalmente vendido como chatarra y sus fragmentos transportados a Siria, según se dice, a lomos de 900 camellos. Pese a permanecer sólo como leyenda, ha sido fuente de inspiración para muchos artistas de nuestro tiempo, desde la Estatua de la Libertad de Auguste Bartholdi al Ángel



Los Colosos de Memnón, Tebas



Studio Mitoraj, Pietrasanta, Italia

del Norte de Gormley. Las esculturas parciales pero acabadas de Mitoraj juegan con las proporciones para generar de manera desconcertante imágenes visuales discordantes y dramáticas, resultando estos aislados fragmentos inquietantes y surrealistas. Característico es su fuerte sentido de lo teatral, que probablemente tiene sus raíces en la primera formación de Mitoraj en la Academia de Cracovia, bajo el influjo del dramaturgo y artista Tadeusz Kantor. El coloso caído es un doloroso recordatorio de la *trascendencia* del poder supremo como expresaba Percy Bysshe Shelley (1792-1822) en su célebre poema *Ozymandias* (el nombre griego del faraón Ramsés II)... «Y en el pedestal se leen estas palabras: Mi nombre es Ozymandias, Rey de Reyes: contemplad mi obra, poderosos y idesesperad! Nada más queda. Alrededor de la decadencia de la ruina colosal [...]» Mas el mito del coloso caído no se ha visto relegado a la Antigüedad, como muestran las imágenes de esas estatuas gigantes de líderes comunistas derrocados o de Saddam Hussein, emitidas recientemente en los medios de comunicación.

En el 2004, Mitoraj expuso en los Mercati di Traiano en Roma —del siglo segundo después de Cristo— cuya arquitectura antigua constituyó un armonioso enclave para su obra. Las «vistas» romanas de Giambattista Piranesi poseen una sensibilidad parecida, en la cual las ruinas clásicas aparecen sublimadas por la naturaleza y fundidas con el paisaje urbano contemporáneo. Aunque la visión de la escultura de Mitoraj en los Mercati de Traiano puede tener gran semejanza con los originales entre las ruinas clásicas, en la actualidad parece poco probable, ya que la mayor parte de escultura antigua está confinada desde hace tiempo bajo la seguridad de los museos. En la gran entrada de los Mercati di Traiano, Mitoraj creó una nueva serie de obras tituladas *Città Perdute* (Ciudades perdidas), que aluden a la pérdida de una totalidad desaparecida e irrealizada, una totalidad utópica. Además de evocar la idea de la caída de la que antaño fue una gran civilización, los fragmentos escultóricos sugieren la futilidad de las aspiraciones del hombre mortal, de forma que, cuando contemplamos las ruinas, contemplamos nuestro destino final. El reconocimiento de los fragmentos escultóricos y las ruinas antiguas surge en la tradición intelectual europea fruto del sobrecogimiento ante los logros artísticos de una edad de oro anterior, cuya continuidad se encontraba amenazada por la emergente industrialización y la modernidad. Este redescubrimiento tiene sus raíces en la moda paisajista de los jardines ingleses y franceses de finales del siglo XVIII, cuando las esculturas clásicas y neoclásicas se colocaban en medio de jardines de fantasía. La instalación de la obra de Mitoraj en el Jardín de las Tullerías de París, en el año 2004, está en sintonía con este sentido idealizado de la escultura en perfecta armonía con su entorno, o lo que Matisse describió en términos pictóricos como una «harmonie d'ensemble» (armonía de conjunto).

La comprensión del lenguaje formal de la escultura clásica influyó por primera vez a Mitoraj cuando tuvo que modelar piezas de escayola en la Academia de Cracovia. Los Griegos clásicos desarrollaron una gran sofisticación en la integración total de líneas y formas, así como en el tratamiento visual de ángulos y planos que rara vez se ha conseguido igualar. Ellos pensaban, aunque hoy en día pueda parecer paradójico, que la belleza es bondad moral, una verdad muy simple. Descubrieron, o se cree que descubrieron, ciertas proporciones fijas tanto en la naturaleza como en el arte: la llamada proporción áurea, que perdura como un elemento de la tradición clásica. La escultura de Mitoraj posee este mismo sentido de proporción ideal y armonía, una constante vitalidad clásica que ha sobrevivido para dar forma a su trabajo a través del mecanismo de la continuidad cultural.

La escultura de Mitoraj no hace alusión en ningún caso al primitivismo etnográfico modernista de Moore y Brancusi y, a pesar de la primera impresión, no se trata simplemente de una imitación de los originales clásicos ni tiene nada de la superficialidad neoclásica de Canova. Cuando se refería a sus influencias en 1994, Mitoraj reconoció su deuda con la Antigüedad... «He intentado transmitir una parte de lo que parece ser una comunión mística entre Egipto, Grecia y el Extremo Oriente...» Los rasgos faciales de sus esculturas tienden a ser una fusión de tradiciones culturales diferentes y tipos raciales; y obras como *Blue Benares* (1990) y *White Benares* (2002) desprenden una serenidad de expresión comparable a la enigmática sonrisa de Buda. Mitoraj utiliza todos los materiales de los escultores tradicionales, mármol, granito, travertino, bronce, terracota y un material más contemporáneo, el hierro fundido, para obras como *Iron Shadows* (Sombras de hierro, 1994). Es capaz de revelar las cualidades intrínsecas de los materiales que utiliza, especialmente la maleabilidad del bronce, para expresar el físico idealizado de la juventud de sus heroicos torsos. Uno de sus temas más enigmáticos y característicos es el de la figura vendada, inspirador de múltiples versiones que van desde el cuerpo entero a rostros momificados como el colosal bronce *Eros Bendato* (Eros vendado, 1999) o su versión más fragmentaria *Eros Bendato Screpolato* (Eros vendado fragmentado, 1999). No obstante, su obra más sorprendente dentro de este género es *Eclisse* (Eclipse, 1989/2000), tallada en puro mármol blanco en lugar de fundido en bronce. El resultado es un concepto escultural ingenioso y agudo, en el que la forma de entretejer los vendajes con el contorno de la cara crea un efecto que sugiere, en el caso de desenmascarar el rostro, que detrás no queda nada, como si se tratase de un «hombre invisible»; todo ello revela la considerable virtuosidad de Mitoraj en el tallado aprendido de los artesanos de Pietrasanta que, desde los tiempos del Renacimiento, vienen reproduciendo en sus talleres esculturas de los artistas más importantes.



Eclisse, 2000



Hermes Tivoli, 2005

Algunos historiadores de arte piensan que ese reconocimiento del fragmento está directamente relacionado con la tendencia de los artistas a «cortar» la figura humana en sus pinturas y esculturas, simbolizando la esencia pura de la modernidad. Por esta razón, el fragmento asume, en la producción posmodernista, nuevas y diferentes formas transgresivas a modo de las expresadas en la escultura de artistas como Louise Bourgeois. Sin embargo, el sentido del paso del tiempo expresado por Mitoraj se opone diametralmente a la *tabula rasa* impuesta al pasado por la modernidad en nombre del progreso. El arte contemporáneo tiende a luchar con la paradoja, a compensar la intensidad de un continuo presente que busca sin cesar un futuro iluminado, dejando atrás el oscuro pasado. En cierto sentido, la escultura de Mitoraj intenta burlar lo contemporáneo aludiendo a su mera temporalidad.

Además de representar una pasión nostálgica por la edad dorada de la escultura clásica, el carácter arcaizante de la obra de Mitoraj representa un desafío frente a la modernidad. Es evidente que su obra no se ajusta al canon de la principal corriente del arte contemporáneo, y que no depende de modas pasajeras representadas en las bienales y museos de arte moderno. Disfruta de una existencia al margen de ese mundo y aporta la continuidad histórica que nuestra cultura contemporánea tan ávidamente intenta desheredar. Consigue captar la imaginación del público, apelando a nuestra tradicional inclinación por el sobrecogimiento y la maravilla, y despertando el canto a la forma humana hoy perdido en la escultura figurativa.

JAMES PUTNAM
Comisario y escritor