

Henry Moore y la escultura monumental del siglo XX

La triste noticia del fallecimiento del gran escultor inglés HENRY MOORE (1898-1986) nos parece ocasión apropiada para reflexionar sobre uno de los aspectos más importantes de su obra: la recuperación del concepto de monumento escultórico dentro del espíritu de la vanguardia del siglo XX, justo en el momento en que esta actividad estatuaria había alcanzado su más alto grado de desprestigio. Recordemos, por ejemplo, que en torno a 1920 un colectivo de artistas berlineses pedía tajantemente la «eliminación de los monumentos carentes de valor artístico».¹

Esta situación tan radical, estaba sin duda justificada por la excesiva proliferación de monumentos urbanos que se vivió a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX y que tuvo un apéndice notable en la última hornada de memoriales bélicos tras la gran Guerra de 1914. No hay que olvidar que este periodo coincidió con el gran desarrollo de las ciudades europeas y americanas y, conforme al gusto de la época, se consideraba imprescindible el ornato de ellas, tanto en sus viejos

núcleos como en las amplias perspectivas de sus modernos ensanches, con las más variadas obras escultóricas, cuya temática comprendía desde los tradicionales esquemas guerreros, casi siempre inseparables de sus broncíneos caballos, hasta los más diversos personajes, burguesamente enlevitados. Así los ciudadanos se acostumbraron a ver surgir en sus plazas y bulevares una verdadera multitud de reyes, patriotas, políticos, benefactores, literatos, artistas, etc., que presidían las calles desde sus altos pedestales.

Esta fiebre monumental, en gran parte justificada por el afán de servir de contrapunto laico a la tradicional imaginaria religiosa-como otro de los elementos de modernidad de la sociedad del diecinueve-, propició el surgimiento de una nueva variante de escultor «de encargo» que ahora había trocado los temas sacros por una nueva iconografía profano-política con la que los escultores de Europa, especialmente franceses, italianos y españoles, llenaban sus propios países y todavía eran capaces de exportar en grandes cantidades a ambas Américas.

Las nuevas técnicas constructivas hicieron posible además una progresi-

¹Vid. Bozal, Valeriano. *La construcción de la vanguardia. 1850-1939*. Madrid, 1978, p. 221.

va desmesura en las dimensiones de los nuevos monumentos urbanos y así surgen, por citar sólo dos ejemplos internacionalmente conocidos y de diversa fortuna, el tremendo monumento a Víctor Manuel II en *el* Foro Romano, erigido entre 1884 y 1912 por G. Sacconi y la celeberrima «Libertad alumbrando al mundo», que cumple ahora su centenario en la boca del Puerto de Nueva York, que llegó a ser realidad gracias a la colaboración del escultor Bertholdi y el ingeniero Eiffel.

Estos excesos monumentalistas acarrearón el repudio de esta actividad escultórica por parte de los movimientos vanguardistas surgidos en los albores del nuevo siglo. Ni siquiera pudo dignificar la escultura de gran formato la obra, más sentida y menos falsamente retórica, de A. Rodín (1840-1917), A. Bourdelle (1861-1926) o posteriormente Iván Mestrovic (1883-1962), artista yugoslavo que gozó de gran predicamento en el primer tercio de nuestro siglo. Los nuevos manifiestos siempre atacaban el arte burgués de los monumentos urbanos y los escultores nuevos buscaban la verdadera intimidad de la forma escultórica, paradigma de la cual lo constituye sin duda Constantin Brancusi (1860-1957). De esta manera la actividad monumental más digna va pasando paulatinamente a la órbita de la arquitectura.

Si hay que señalar dos ejemplos destacados de esta tendencia no podemos dejar de citar el famosísimo proyecto de V. Tatlin (1885-1953) «Monumento a la III Internacional», de 1918, heredero indudable de la estética de esqueleto de hierro, iniciada por Eiffel en su torre, y el sobrio monumento de ladrillo erigido por Mies Van der Rohe (1886-1969) en Berlín a la memoria de Rosa Luxemburgo y K. Liebknecht en 1926. La infortunada historia de estos dos monumentos -el de Tallin no se

construyó, quedando sólo como un ejemplo casi utópico del constructivismo ruso, y el de Mies fue demolido por los nazis a su toma del poder en Alemania- no se debe interpretar como un cambio en la tendencia arquitectónico-monumental de la vanguardia artística, sino, al contrario, como un rebrote del conservadurismo escultórico claramente auspiciado por las corrientes regresivas del realismo soviético, impuesto a partir de 1934, y del arte nacional-socialista alemán, que entró en las peligrosas polémicas de «arte puro» y «arte degenerado», cuyas nocivas consecuencias son bien conocidas.

Este era, en términos generales, el panorama en que el joven MOORE, sobreviviente él mismo de la hecatombe bélica de la I Guerra Mundial, comienza su trabajo como escultor. Quizá para su fortuna Inglaterra estaba lejos de los centros de disputa artística del momento, lo que le dio la posibilidad de realizar su primer periodo en una cierta intimidad, más preocupado por su propio aprendizaje que por tomar postura en las agrias discusiones estéticas que habían surgido en casi toda Europa desde Rusia a Francia. Este momento del escultor lo describe certeramente W. Hofmann cuando dice: «La carrera artística de Moore en los años siguientes a 1920 se desarrolla en un país que había quedado al margen de las más auténticas corrientes modernas» -y añade con admiración este historiador alemán- «pero al cabo de pocos años, Moore había colmado los abismos que separaban a Inglaterra de la evolución continental».² Desde este primer momento la vida del escultor discurrirá por unas pautas bien opuestas de las que fueron escenario de

²Hofmann, Werner. *La escultura del siglo XX*, ed. esp. Barcelona, 1960, p. 197.

muchos artistas coetáneos suyos: realiza estudios artísticos en Leeds y Londres y posteriormente él mismo será profesor, visita Europa en 1925 con una bolsa de viaje, etc. Vida que a cualquier miembro del pujante movimiento surrealista, sin duda, le hubiera parecido un paradigma de lo burgués. Sin embargo el arte de Moore pronto comienza a presentar una fuerte personalidad, muy independiente aunque bien documentada de lo que estaban realizando en el momento nombres como Picasso, Brancusi o Archipenko, junto con unas innegables influencias de antiguos periodos históricos, verdaderamente brillantes en la escultura, tales como el arte prehelénico de las Cícladas, con su impresionante sencillez de rasgos y culto a la materia, o el arte mejicano precolombino, del cual tomará Moore el sentido rotundo y monumental de las formas corpóreas. La independiencia es, pues, el rasgo más característico del talante creador de Moore, quien nunca se sometió a los dictados de ningún grupo artístico y cuya obra se mantuvo libre de cualquier imposición ideológica o política, lo cual es de resaltar en un escultor que realizó una amplia actividad monumental. Podríamos decir que Moore no buscó el monumento como objetivo en su carrera, sino que la propia naturaleza de su trabajo fue exigiéndole un formato cada vez mayor y ello ha dado lugar a una gran obra pública monumental, en la cual la temática siempre ha sido la propia del escultor, sin que haya tenido que plegarse a exigencias externas. Moore, por otra parte, a pesar de la modernidad de su lenguaje, siempre ha sido un clásico conceptual. Así, el escultor pudo decir algo tan tradicional como «Toda mi escultura se basa en la figura humana» añadiendo, sin un ápice de mala conciencia: «En mi escultura hay tres te-

mas que se repiten constantemente: la idea de la "Madre e hijo", la "Figura reclinada" y las "Formas interiores-exteriores".³ Y este repertorio, autolimitado intencionalmente, es el que ha encajado naturalmente en la aventura monumental de Moore, sin que el autor haya tenido que modificar su propio camino para ello.

Este personal esquema se manifiesta ya con ocasión del primer encargo de dimensiones monumentales, cuya historia nos relata el propio escultor. «En 1928 acepté esculpir un relieve para el "Underground Building" (Edificio del Metro) de St. James (en Londres), si bien nunca sentí el menor deseo de hacer escultura en relieve... Era muy reacio a aceptar un encargo arquitectónico, y una escultura en relieve para mí simbolizaba la humillante subordinación del escultor al arquitecto, ya que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, la escultura, para el arquitecto, no es más que una decoración exterior y encargan un relieve por rutina. Pero el arquitecto del "Underground Building" fue persuasivo, y yo era joven, y cuando se es joven es fácil dejarse vencer de que una tarea que a uno no le va es un problema que no se quiere afrontar. Así que esculpí una personificación del "Viento del Oeste» tallando todo lo profundo que las condiciones me permitían para sugerir una escultura de bulto redondo». ⁴ Así, con esta naturalidad y con estas dudas creativas, Moore se inició en una actividad monumental que será a partir de entonces habitual en su carrera.

La reticencia a aceptar proyectos es otra de las características personales de H. Moore, lo que indica un carácter poco interesado y nada amante de in-

-V/XWTA/ittw-¿'.svj/f/f (ira. Catálogo de la exposición retrospectiva. Palacio del Retiro, Madrid, mayo-agosto, 1981, p. 50. ⁴Id. p.38.

trigas profesionales. El mismo recuerda sus vacilaciones en 1943 «Cuando me pidieron por primera vez que hiciera una escultura de "La Virgen y el Niño" para la iglesia de St. Matthew de Northampton. Aunque me interesaba mucho no estaba seguro de si podría hacerlo o incluso de siquiera hacerlo... Por lo tanto me pareció que no era un encargo como para aceptarlo inmediatamente y a la ligera, y lo único que podía prometer era hacer dibujos en un cuaderno de los que a su vez podía hacer pequeños modelos de arcilla y sólo entonces sería capaz de decir si podía producir algo satisfactorio como escultura y al mismo tiempo satisfacer mi idea de la Virgen y el Niño».⁵ El resultado, como es sabido, fue un espléndido grupo monumental, recreación de su tema «Madre e hijo», en el cual lo solemne de las dos figuras no resta humanidad al grupo sorteando el peligro de la posible sensiblería del tema.

Parecidas vacilaciones y escrúpulos había tenido unos años antes Moore cuando le ofrecieron ser oficialmente «War Artist» (Artista de Guerra) a lo largo de 1940. El lo había rechazado porque no sentía todavía el tema. Sólo cuando el propio artista comenzó a realizar apuntes de la vida de la población civil en los refugios y túneles del Metro londinense durante los bombardeos aéreos, no pudo negarse, ya que de hecho se había sensibilizado con la guerra y ésta, de modo natural, había pasado de alguna manera -desde luego no grandiosa ni falsamente heroica- a formar parte de su repertorio artístico. Incluso entonces el interés de Moore fue motivado por la coincidencia de las posturas que los cuerpos ofrecían en las galerías de los refugios subterráneos con las propias formas con las que el escultor llevaba casi un decenio trabajando. Tal como explica Alan G. Wilkinson al estudiar estas obras sobre

el papel «Moore considera la mayor parte de los personajes y composiciones que aparecen en los dibujos de los refugios como una unidad: grupos de figuras sentadas y reclinadas en los andenes de las estaciones, el tema de la madre y el hijo, estudios individuales de los refugiados, perspectivas profundas de los túneles del tren con dos hileras de figuras tumbadas y personas errando por las calles entre los escombros de las ruinas la mañana siguiente al bombardeo».⁶ Sin embargo, y también esto lo debemos atribuir a la honestidad del artista. Moore no utilizó estos dibujos y acuarelas para la realización de ningún monumento con tema bélico, cosa siempre factible por el exaltamiento patriótico del monumento, sino que incorpora estas formas en el proceso de su obra sin más referencias temporales. Incluso en el invierno de 1941-2, la sugerencia de las galerías subterráneas de los refugios le hacen volver su atención hacia una nueva serie de dibujos en las minas, en actividad frenética para hacer frente a los suministros de guerra, que le ponen en contacto con sus propios orígenes, ya que él era hijo de minero y su infancia transcurrió en una de las inmensas barriadas obreras en torno a las minas del centro de Inglaterra, en las mismas circunstancias y lugares que el famoso y atormentado novelista D. H. Lawrence (1885-1930), coetáneo de Moore, pero de vida y talante tan diferentes al escultor.⁷

Si hay un momento de apogeo en la obra de Henry Moore éste coincide con la posguerra europea, más o menos entre 1945 y 1960. El escultor está entonces en su verdadera madurez

⁵Id.p.90.

⁶Wilkinson, A.G. *The Drawings of Henry Moore*. Londres, 1977, p. 31.

⁷Vid. Read, Herbert. *Henry Moore*. Londres, 1965, pp.21 y22.

creadora en la cual, con el telón de fondo de su gran motivo, tantas veces recreado de «La mujer reclinada» -que viene a ser algo como el obsesivo minotauro en el arte de Picasso- surgen también sus famosísimos «Grupos familiares» y el solemne y enigmático «Rey y Reina», que configuran la imagen monumental de la obra de Moore difundida por todo el mundo. Son figuras anónimas con el solo bagaje de su humanidad, de su sereno afecto, hombre y mujeres fundidos en bronce que erguidos contemplan un mundo que acaba de salir de una nueva catástrofe. Hay resonancias bélicas en las figuras de «Guerreros caídos» o en las numerosas variantes, en pequeño formato, de los «Yelmos», inquietante visión de una cabeza, literalmente sólo ojos, que late dentro de un casco guerrero intemporal que lo mismo puede corresponder a un antiguo griego que a un guerrero del futuro.

Es el tiempo del reconocimiento internacional. Moore recibe en 1948 el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Venecia, en un momento en que existe en el arte la gran disputa sobre la abstracción/figuración. Moore que en alguna ocasión había afirmado que «todo arte es, hasta cierto punto, una abstracción» y que había reconocido que el primer agujero excavado en una piedra constituyó una verdadera revelación para él, mantendrá como el viejo Picasso, una verdadera postura flexible sorteando la tajante disyuntiva en beneficio, otra vez más, de la propia libertad creativa. Así enuncia el escultor su actitud personal: «La escultura, para mí -dice Moore- debe tener vitalidad. Debe saber apreciar la forma orgánica, cierto patetismo y cierta calidez. La escultura puramente abstracta para mí es una actividad que se puede realizar mejor en otras partes, como por ejemplo en arquitectura. Por esto

nunca me ha seducido quedarme en escultor puramente abstracto. Demasiado a menudo las esculturas abstractas no son más que maquetas de monumentos que nunca se llevan a cabo, y las obras de muchos escultores abstractos o «constructivistas» adolecen de esta frustración, en el sentido de que el artista nunca llega a encontrar la verdadera solución material a sus problemas. Pero la escultura es distinta de la arquitectura... Una escultura debe tener vida propia... tiene que dar siempre la impresión, tanto si está tallada como si está modelada, de haber surgido orgánicamente, creada por la presión interior».⁸

Esta visión de Moore sobre la escultura contemporánea no ha sido generalmente aceptada y, por el contrario, las tendencias constructivas dentro del arte actual son muy pujantes y existe una larga nómina de creadores claramente abstractos cuya obra no presenta los matices de fracaso que apuntaba Moore, como, por ejemplo la de los vascos J. Oteiza y E. Chillida, por citar sólo dos nombres representativos. Incluso se percibe en los nuevos creadores un cierto ánimo contestatario ante la solidez de la obra del escultor inglés. Sin embargo, hay un matiz, aparte del puro valor estético, que hace que la obra de Moore adquiera una dimensión transcendental dentro del arte de nuestro siglo. Jean Cassou lo explica refiriéndose al sentimiento humano que inspira su obra, añadiendo que «los personajes de Moore y sus agrupaciones monumentales están sellados por un carácter profunda y religiosamente humano».⁹ Más poéticamente G.C. Argan confirma esta idea cuando escribe: «Moore es el único artista de

⁸Cat. Expo. Madrid, 1981, op. cit. p. 59.

⁹Cassou, J. *Panorama de las Artes Plásticas Contemporáneas*, ed. esp. Madrid, 1961, p. 536.

nuestro siglo que adopta y mantiene valerosamente, sobre todo en los momentos más dramáticos, una posición netamente humanista, de simpatía convencida por la infelicidad presente y de firme confianza en el destino de la humanidad. Por ello la escultura de Moore tuvo su momento de mayor éxito tras la segunda guerra mundial, pues ofrecía la esperanza de que una nueva historia, sin culpas pasadas y presentes, estaba a punto de empujar».¹⁰

Es indudable que Moore ha conseguido triunfar en su trabajo por redimir a la escultura monumental -o pública, por decirlo con más exactitud- de sus antiguas servidumbres. El escultor confesó que «cuando era estudiante -son sus propias palabras- me molestaba la supuesta dominación de la arquitectura sobre la escultura y la pintura. A causa de esta creencia general de que la arquitectura era el arte dominante, los arquitectos tendían a encontrar en sus edificios espacios de pared vacíos y como no sabían qué hacer con ellos los llenaban con esculturas en relieve». Viendo ahora las grandes obras monumentales de Moore a la entrada de la UNESCO de París, de la Tate Gallery de Londres, de la National G. de Washington, del Museo Wallraf-Richartz de Colonia, en el jardín del Lousiana de Dinamarca y en un larguísimo etcétera de lugares de primer orden de nuestra cultura, no cabe duda que el artista consiguió su objetivo de dignificar la escultura y que después de su obra esta actividad poco tiene en común con la insincera y anodina estatutaria del novecientos.

Moore, «poderoso creador de formas y modelos grandes renovadores de la escultura» -como le definía Casou-, ha conseguido acuñar una imagen verdaderamente característica de nuestro tiempo y quizás gran parte de

su legítimo éxito estriba en que no hay nunca el menor matiz de obligación en su obra, nunca un espectador tendrá porqué sentirse humillado o menos libre ante un monumento de Moore -no olvidemos que desde la antigüedad el concepto del monumento como signo de opresión es algo real y por ello siempre las revoluciones conllevan el rito de la demolición de estatuas como símbolos de tiranía-, el escultor inglés nunca en su dilatada vida realizó memorial alguno a ningún político, a ningún sistema represivo, ni a ningún hecho violento. Personalmente fue lo opuesto a un artista cortesano o adulator, él siguió su camino que tenía una meta bastante clara, como la definió certeramente Franco Russoli cuando escribía «Moore intenta apresar la forma pura, emblemática, en la que se funden la sensación y la emoción, tanto individuales como vinculadas a un momento concreto de la vida».¹² Y la fidelidad a este principio junto con la genialidad creadora, es la única clave del éxito de Henry Moore.

Como a Picasso, Calder, Miró, Chagall y a otros pioneros de las vanguardias del siglo XX, la vida le permitió a Moore el epílogo de una vejez digna y laboriosa. Los organizadores de su gran retrospectiva de 1976 de Zurich le visitaron en su casa de campo-estudio de Much Hadham, maravillosa en su sencillez, y admirativamente constataron: «La energía de este hombre, ahora con 78 años, es impresionante. Henry Moore está lleno de planes y en disposición de emprender nuevas obras. Es capaz de trabajar con diferentes proyectos casi simultáneamente. Sus talleres están llenos de maque-

¹⁰Argan, G.C. *El Arte Moderno*, ed. esp. Valencia, 1975, tomo II, pp. 578-9. ¹¹Cat. Expo. Madrid, 1981, op. cit. p. 292. ¹²Id. p. 7.

tas, modelos y apuntes que todavía piensa realizar»¹³. Cuatro años más tarde, en 1980, tuve ocasión de visitar personalmente al maestro en este mismo lugar de la campaña inglesa, junto con el equipo que estaba organizando su gran exposición madrileña en los Palacios del Retiro, y pude sentir el mismo respeto admirativo para este incansable artista que los especialistas suizos. Moore se lamentó de los motivos políticos que le impidieron el contacto con España durante tantos años y

que su edad ya la hacía difícil ir a su propia exposición. Con cierta nostalgia hablaba de un viaje veraniego a nuestro país con su mujer y unos amigos en un viejo Sunbeam, que se estropeaba constantemente, pero que no les impidió quedar prendados de lo que veían, muy especialmente de las impresionantes Cuevas de Altamira. Pensaron regresar más despacio en otra ocasión. Era el verano de 1936 y ya no volvieron...

A.M.N.*

* Director del Museo de Arte Contemporáneo.

¹³Cat. Expo. Zurich. Junio-agosto, 1976.p. 67.