

## Saint Clair Cemin

Octavio Zaya

En *El jardín de los senderos que se bifurcan* (*The Garden of the Forking Paths*), Jorge Luis Borges explica que “en todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras”, y luego singulariza “la del casi inextricable Ts’ui Pên” que “opta —simultáneamente— por todas”, creando así, “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan”. “En la obra de Ts’ui Pên —escribe Borges— todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones”.

Al aproximarnos a la escultura de Saint Clair Cemin, como suele suceder al considerar la obra de cualquier artista, nos asalta también la tentación de formular una narrativa coherente que unifique la variedad de sus creaciones en una totalidad integrada. En la medida que nos familiarizamos con su obra, sin embargo, comenzamos a sentir que ese intento no conduce sino a una reconciliación forzada, como si intentáramos someter a un denominador común los elementos que resisten cualquier clase de sujeción; elementos que, como los tiempos y porvenires de Ts’ui Pên, son intercambiables e inestables, y que conforman una acción recíproca de relaciones de atracciones y aversiones que constituyen la estructura dinámica y transmutativa de un fenómeno siempre en estado de llegar a ser.

Ya sea esculpiendo la piedra, modelando la terracota, tallando la madera, fundiendo el bronce y vaciando el

yeso, o ya sea combinando y yuxtaponiendo diferentes estilos y materiales, Cemin, por un lado, trata de escapar a esa corriente artística plagada con la ansiedad de que a menos que descubramos fundamentos y principios fijos e incuestionables estaremos abocados al caos moral e intelectual, al escepticismo radical y al relativismo auto-impotente. Por otro, particularmente en nuestros tiempos postmodernos en los que la mezcla de estilos y disciplinas es una de las convenciones más asistidas entre las banalidades artísticas, Cemin intenta sobreponerse a ese sentido previsible del cliché y la fórmula que materializa el arte decadente y cínico de nuestros días ofreciendo una alternativa al adormecimiento y al torpor que han conseguido neutralizar todo tipo de ilusiones y emociones en una suerte de miseria especulante.

La escultura de Cemin ni responde a la unidad ni a la consistencia porque deriva de las contradicciones y degresiones de la experiencia, o como explica Cemin: “lo que forma nuestra concepción particular de la escultura es lo que no es escultura, lo que forma parte de nuestra vida diaria, lo que manejamos habitualmente, lo que consideramos...” En efecto, antes de que entremos en contacto con la escultura como una de las artes, “nos hemos familiarizado ya con muñecos, utensilios de cocina, cuchillos, vasos, gafas, cajas de cerillas y toda una serie de objetos utilitarios que conforman la vida de una persona. Luego viene la escultura, que

es como la capa de azúcar sobre la tarta. Pero la tarta está hecha de vida, no de arte”.

Sin embargo, esa disparidad y heterogeneidad de formas, estilos y materiales no trata de recuperar la referencialidad mimética que el arte moderno trató de abolir con tanto esfuerzo, sino elaborar una visión autónoma sin equivalente externo, desplazada de la vieja relación entre la imagen y su referencia, de aquella operación de parentesco y aparejamiento, para establecer una diferenciación interna de la imagen consigo misma, en la que ningún elemento tiene prioridad referencial sobre los demás.

A diferencia de aquellos que presentan un pastiche de referencias histórico-artísticas y de la cultura popular, ofreciendo un signo fragmentado y fetichizado para acabar reafirmando la unidad tradicional de la disciplina artística, la exploración de Cemin no refleja en su escultura un depósito de atributos estilísticos disponibles para un *assamblage*, sino una disciplina que puede ser deconstruida con sus propios métodos. En efecto, Cemin utiliza los modos y los medios de la representación escultórica para crear su estructura, que es a la vez objeto y representación. Y, a diferencia de aquellos que utilizan los clichés de la historia del arte o de la cultura popular como simples instrumentos o trucos instrumentales despojados de su contexto y de su sentido histórico, Cemin los utiliza contra sí mismos, para poner de manifiesto que incluso aquellos que pretendían establecer nuevos cimientos y nuevos territorios para el arte están igualmente marcados por los prejuicios que heredaron del mismo pasado que tratan de emborronar.

En este sentido, esa mezcla y ese cruce de senderos que suplantán el sentido de unidad, cierre y autoridad que anteriormente eran requisitos artísticos, establecen también la admisión de su contingencia intelectual porque su discurso paradójicamente contenga, mas inevitablemente inscribe, las propias preconcepciones que trata de desafiar, lo que supone no una suerte de desesperación antifundacional ni una confusión intelectual, sino la necesidad de ponerlo todo en entredicho, incluso la identidad.

Así pues, la escultura de Saint Clair Cemin no trata de preservar o transmitir un canon o una tradición. En todo caso asume una relación problemática e interrogante tanto con el arte como con su historia. O como apunta Umberto Eco: “La réplica postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que el pasado, considerando que no puede ser destruido porque su destrucción conduce al silencio (el descubrimiento de la modernidad), debe ser revisitado: pero con ironía, no inocentemente”.

Esa ironía, como ha explicado en diferentes ocasiones Donald Kuspit para referirse a la escultura de Cemin, “es la única alternativa al Kitsch” y a la “cultura prefabricada”. Esa satirización de la idea de un estilo central y de la pureza estética que recorre la escultura de Cemin podría entenderse, en efecto, como una defensa contra la banalización postmoderna del arte de la van-

guardia y contra su oportunismo vacío. Por una parte, haciendo uso de lenguajes y territorios ajenos al arte —como el mobiliario, objetos utilitarios y decorativos, arquitectura— Cemin rompe la jerarquización que el arte establece en relación a la cultura popular, pero sin esa clase de distorsión consumista y caníbal que reitera los mitos culturales, sino para enfrentarnos al análisis y a la investigación crítica de la banalidad y las deficiencias de éstos y revelando los privilegios artísticos. Por otro lado, a partir de apariencias y completamente consciente de que ya no podemos distinguir entre las distintas clases de materias y materiales en una cultura o valorar a uno sobre otro, Cemin revela el carácter fraudulento de los lenguajes, incluyendo el del arte establecido.

La escultura de Cemin se presenta, pues, no como solución (“yo no pretendo resolver ningún problema”, nos confiesa el artista) sino como síntoma, “con la consecuente ausencia —diría Germano Celant— del uso traumatizado y la degradación del lenguaje y con un recurso sereno y casi neutral hacia lo que existe”; tratando de hacer un arte relacionado con la realidad de cada día, como un todo de la misma totalidad.

En este sentido, la escultura de Cemin adopta una actitud práctica tanto hacia los objetos y las figuras como hacia los espacios y los contextos, frente a los que el cuerpo se establece como medida o a partir del cual se realiza una escala armónica, en relación a la figura humana, al torso, al brazo, a la mano y también en relación al entorno físico de la casa. Esta escultura no recurre, pues, ni a los modelos discursivos de la lógica ni a los argumentos de la filosofía abstracta. Por el contrario, enuncia un entorno, un espacio, en el que el arte, en su exceso y en su desplazamiento, es una construcción/deconstrucción a la medida de nuestra cultura particular, de su información y de su economía, de su consumo y de su ideología.

Ello quiere decir, que a diferencia de los dogmas simplones del neo-romanticismo de salón, Cemin considera que el artista simplemente no “crea” inocentemente, espontáneamente, *naturalmente*, como lo haría un arbusto que florece porque no puede hacer otra cosa. El artista, antes que nada hereda un papel transmitido, dictado, por una historia particular, a través de instituciones particulares, y tanto si decide proseguir en el proceso de la historia dada y sus instituciones como si no, tanto si trabaja en éstas como contra éstas, la relación hacia ellas es siempre ineludible.

Esto no presupone, sin embargo, un determinismo porque la historia no es un territorio uniforme sino un flujo múltiple, dispar y fragmentario de valores intercambiables y contradictorios que se establece en tiempos y espacios diferentes, como el jardín de los caminos que se bifurcan. Sin embargo, como los sistemas de valores estáticos, la historia también puede utilizarse —como explica Cemin en relación a las ideologías— a modo de “psicotecnologías para la explotación de la



*SAINT CLAIR CEMIN. 1992. Griffin. Bronce, cobre, lapislázuli afgano e hierro forjado. 100,9×111,7×38,1 cms. Cort. Galería Soledad Lorenzo. Madrid.*

herencia natural y cultural de los deseos y ansiedades de la gente”.

En este sentido, la escultura de Cemin rechaza abiertamente cualquier tipo de prescripción sobre lo que es propio o impropio del y para el arte, y por ello rechaza también toda intencionalidad en sus obras: “Mi obra, afirma Cemin, se interesa en explorar una variedad de temas diferentes más que en crear un cuartel conceptual. Al crear una estructura estática uno se interesa en la homogeneidad. Cuando uno se mueve se interesa más en las texturas diferentes que uno encuentra y en la complejidad del mundo, esto es, en la heterogeneidad”.

Ese carácter desterritorializado en el que nos hemos tratado de introducir tiene, igualmente, su contrapartida en la experiencia personal de Cemin. “Yo vengo también de una cultura híbrida”, nos confiesa Cemin. Nacido en 1951, Saint Clair creció en Cruz Alta, una ciudad sureña en el corazón del mundo vaquero de Brasil. Su niñez, sin embargo, transcurrió en el entorno rural de la vida de las granjas, sin electricidad ni agua corriente, y más tarde en aquella ciudad de provincias poblada por los descendientes europeos. Al principio se interesó por la física y se trasladó a São Paulo para realizar sus estudios, pero pronto abandonó esos planes y marchó a París en 1974. Allí estudió en la École des Beaux Arts, donde recibió una educación clásica rigurosa. En 1978 viajó a Nueva York, donde comenzó haciendo obra gráfica (prints) y dibujos. Y en 1983, con 32 años emprendió su exploración en la escuela con la intención de renovar un lenguaje que consideraba académico, reductivo y autorreferencial.

Ese esfuerzo renovador, fragmentario, heterogéneo y antijerárquico es evidente en esta primera individual en España\*. Tanto en su conjunto como en sus obras individuales, Cemin vuelve a explorar una disciplina para la que ya no existe forma de establecer viabilidad o superioridad de un modo o una forma de escultura sobre otra ni de legitimar una perspectiva o una interpretación única. En algunas piezas, como en *Griffin*, Cemin recurre al manierismo absurdo que en otros tiempos sirvió para recuperar el poder evocador y el encantamiento que el arte siempre pierde en los momentos críticos, particularmente en los tiempos prescriptivos y programáticos como el nuestro, en el que muchos se atribuyen el papel de jueces sobre lo que debe y no debe ser el arte. Cemin vacía en bronce una especie de gárgola medieval de tres patas (apoyadas sobre ruedas) que sostiene con sus alas un recipiente de lapislázuli. Esta extraña criatura, mitad caballo, mitad dragón, tiene una larga cola que acaba en una empuñadura de cobre, como la de los bastones, que invita al espectador a pasear la pieza por la sala.

\* Anteriormente su obra se presentó en el contexto de la exposición “Desplazamientos” que organizó el que escribe en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Canarias y para el Museo Luigi Pecci de Prato, Italia.

Otra pieza de bronce, la que representa una protuberancia fálica cuya base se abre en lo que podría ser un trébol de cuatro hojas, se titula *Homenaje a Unamuno*. Aunque la relación de esta pieza con el filósofo español es difícilmente discernible, Cemin nos recuerda que en “la primera página de *El sentimiento trágico de la vida*” Unamuno “se refiere al hombre, pero no al hombre de los filósofos, no al hombre abstracto, sino al hombre real, al de carne, hueso y sangre, el que come y defeca, el que ama y odia”. Las posibles interpretaciones e inferencias las dejo, obviamente, al albedrío del lector.

*Untitled (Turning Point)* es también una escultura de similares características en lo que se refiere a su conformación cónica y a su irregularidad, pero esta vez es una forma espiraleante y voluptuosa, estilizada y multicolorada. Esta pieza es la primera versión de la pieza monumental, *Flame*, que Cemi presenta en la Documenta y en la que Kuspit parece encontrar una burla de la espiral, ese símbolo del avance moderno que ha sido evidente desde el *Monumento a la tercera Internacional* de Tatlin hasta la *Spirel Jetty* de Robert Smithson. En cualquier caso, la confluencia irresuelta de los diversos lenguajes visuales señalan, como sugiere Kuspit, la imposibilidad de tener un lenguaje visual común; como una torre de Babel contemporánea.

La serie de los *Caprichos*, que obviamente hace referencia a Goya, explora ese dominio de lo pintoresco y lo picaresco, la fluidez de las maneras y las líneas y el humor y la frivolidad de nuestros pequeños secretitos y fantasías. A diferencia del carácter más estático de las piezas anteriores —a excepción del espiraleante *Turning Point* que podría sintetizar el carácter híbrido y dinámico de toda la escultura de Cemin—, estos caprichos son más dibujos que esculturas, o bocetos tan preciados como los figurines de porcelanas que algunas madres despliegan con especial orgullo y otras coleccionan con igual obsesión. En su conjunto son un ejemplo más de la diversidad, la capacidad creativa y las posibilidades que ofrece la exploración de Cemin. Individualmente, cada una mantiene una paradójica autonomía y autosuficiencia.

Por último, Cemin presenta una estructura arquitectónica colorista y etérea, abierta y luminosa, muy diferente del espacio cerrado que presenta también en Documenta, pero igualmente decorado con estructuras geométricas cóncavas escalonadas de vivos colores, en este caso en las esquinas del supuesto techo. Aunque con anterioridad Cemin ha presentado esculturas monumentales, ninguna —tal vez a excepción de *Guardian Angel* (que expuso en Canarias)— tiene la fragilidad y la voluptuosidad de ésta, que definitivamente abre un nuevo territorio en la compleja y babélica sintaxis de Saint Clair Cemin y bifurca de nuevo los senderos que ha ido trazando en su esfuerzo por resistir a la opacidad del mundo y por recuperar para la vida su sorpresa y su exuberancia.



*SAINT CLAIR CEMIN. 1992. Sin título (Turned Point). Bronce y pintura vinílica 66×38,1×38,1 cms.  
Cortesía Galería Soledad Lorenzo. Madrid.*