

El instante preciso de Guillermo Pérez Villalta: Arte público, corrección política, moralidad popular y medios de comunicación

The precise instant by Guillermo Pérez Villalta: Public Art, Political Correction, Popular Morality and Mass Media

De la Torre Amerighi, Iván*

Fecha de finalización: mayo de 2015

Fecha de aceptación: diciembre de 2015

RESUMEN

La revisión de las opiniones vertidas en medios de comunicación sobre el proyecto público *El instante preciso* (2002) de Guillermo Pérez Villalta en Granada, permite abrir distintos caminos de indagación crítico-artística. Uno de ellos transita por las claves que vinculan la comprensión de las manifestaciones creativas como expresión de un carácter moral determinado. En paralelo se interroga sobre la capacidad de las expresiones artísticas contemporáneas para ser evaluadas por sí mismas y no en función de otros conceptos que no le son intrínsecos: su cotización en el intercambio mercantil, su carácter de emblema político y/o ideológico o su capacidad para la trasgresión de la moralidad pública.

Palabras clave: Arte Contemporáneo; Escultura pública; Moralidad popular; Corrección política; Medios de comunicación

Identificadores: Pérez Villalta, Guillermo

Topónimos: Granada

Periodo: Siglo 21

ABSTRACT

The review of the opinions spilt in mass media on Guillermo Perez Villalta's public project in Granada *El instante preciso* (2002), allows to open different ways of artistic investigation. One of them passes along the keys that link the comprehension of the creative manifestations as expression of a moral certain character. In parallel it is interrogated on the aptitude of the artistic contemporary expressions to be evaluated for yes same and not depending on other concepts that him are not intrinsic: his price in the mercantile exchange, his character of political and / or ideological emblem, or his capacity for the transgression of the public morality.

Key words: Contemporary art; Public sculpture; Popular morality; Political correction; Mass media

Identifiers: Pérez Villalta, Guillermo

Place names: Granada

Period: 21th century

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. E-mail: ita@uma.es.

*“...el arte en los últimos años ha tomado dos caminos:
uno es el de los que amamos el arte, todo el arte, de cualquier lugar y tiempo,
y luego está el otro, el de las directrices”.*
Guillermo Pérez Villalta: *Anotaciones* (2007-2008).

1. INTRODUCCIÓN: TRANSGRESIÓN Y CRÍTICA

Uno de los principales puntos de fricción entre arte contemporáneo y sociedad se produce cuando el primero es utilizado por instituciones públicas y estamentos políticos como elemento de embellecimiento urbano, puesto que aquel no ha sido concebido para el indiscriminado consumo en masa, de públicos amplios e indiferenciados¹, en ámbitos y localizaciones que, hoy, le resultan ajenos. Casi de inmediato, estas actuaciones unidireccionales provocan irremisiblemente confusión; una confusión que deriva en incompreensión y rechazo por parte de unos espectadores transeúntes, desprovistos de claves para una lectura comprensiva y para el ulterior desciframiento de una expresión artística de la que son involuntarios consumidores. La cualidad enigmática o misteriosa que encierra toda obra verdaderamente creativa y original, incluso cuando es presentada bajo un formato habitual como bien pudiera ser el de la escultura pública, es suplantado por una miríada de interpretaciones que se centran en la pura formalidad —en las formas primarias, evidentes y visibles— de la creación, sobre la que inmediatamente se proyectan intuiciones, sospechas y prejuicios intencionales que resultan el reflejo de los condicionantes morales o ideológicos, particulares o colectivos, de una parte de la sociedad.

La retórica directa (de exaltación de valores indiscutidos) y el mensaje evidente (conmemorativo, que se despliega en dos direcciones: histórica, por un lado, nominal, por otra) casan mal cuando la obra artística adaptada a tales fines defiende una naturaleza de valores (estéticos, comportamentales, narrativos...) que no representan una deontología ética mayoritaria e inequívoca, y que son considerados inapropiados por mentalidades retrógradas o inhabituadas a tales manifestaciones. Cuando lo escenificado es atemporal, además, sin que esa puesta en escena sirva a motivaciones verdaderamente objetivas, esto es, cuando no se halle fijado a unas claves espacio-tiempo reconocibles, la confusión se agiganta.

Contrariamente a lo que se pudiera pensar, el arte público contemporáneo no es un arte de masas ni para las masas, pero opera en dos sentidos que establecen rasgos de relación e intercambio con la sociedad de a pie. Por un lado, en cuanto a su visibilidad pública, mediante la cual se pretende que sea recepcionada, asumida y experimentada (y por lo tanto, también consumida) por un número cada vez mayor de espectadores. Por otro, sin embargo, ese mismo estatuto público incardina estas manifestaciones artísticas, inevitablemente, dentro de programaciones culturales institucionales, lo que las etiqueta como mecanismos al servicio de las ideologías de turno que impulsaron su creación. Es entonces cuando doctrinas políticas de toda índole y condición —a favor, en contra— tiñen y contaminan los componentes ético-morales, históricos, estéticos... que se celebran mediante el arte.

En los últimos años hemos asistido, en gran medida debido a la perniciosa confluencia entre corrección política y moralidad popular en el ámbito de lo público, a argumentaciones y juicios de valor en torno a obras de arte cuya fundamentación principal pivotaba sobre la base de unos prejuicios sexuales y *comportamentales*. Muchas de estas polémicas han contado con el silencio cómplice del propio mercado de las artes, temeroso por herir susceptibilidades y en la necesidad de ajustarse a un aberrante corolario de preceptos de *corrección política*. De tal modo, el arte contemporáneo en su dimensión pública se ha visto abocado a autocensurarse y a circunscribir sus prácticas creativas dentro de unos cauces de expresión ideológica amparadas por la mayoría.

Conocidos casos dentro del ámbito de la cultura y las artes plásticas invitan a preguntarse sobre el posible renacimiento de la censura moral y la coerción pública en torno a las manifestaciones creativas. Una mirada atenta revela que tales críticas, en su argumentación profunda, se fundamentan en prejuicios en torno a indicios sexuales y comportamentales que se vislumbran en la obra artística, mientras se alimentan de una mala comprensión de las teorías consecuencialistas, proposicionistas e identificacionistas aplicadas al ámbito de la cultura. Si existe la creencia de que la obra de arte tiene consecuencias causales, previsibles, en la conducta moral del individuo que a ella se enfrenta, ¿podrá un arte lascivo promover una promiscuidad moralmente indeseable? Si el arte puede contener ciertas proposiciones de modo explícito o implícito que a menudo adquieren formas de máximas o alegorías morales, como nos recuerda de continuo la estatuaría pública, ¿qué sucedería si esa moralidad exhibida fuera una desviación de la comúnmente aceptada o habitual? Por último, si el espectador posee tendencia natural a asumir las emociones y actitudes de los personajes ficticios, identificándose con ellos, ¿qué sucedería si tales emociones o actitudes resultan moralmente sospechosas al menos para una parte del universo social receptor?²

Guillermo Pérez Villalta (Tarifa, Cádiz, 1948) no es un artista transgresor, al menos en el sentido actual, a partir del cual es posible entender el término en cuanto que estrategia controlada y asumida de mercantilización de la polémica, haciendo de ésta una variable de valoración y prestigio de la obra y del artista que la genera. Sí es, por el contrario, un artista obcecado, persistente dentro de una trayectoria definida, honesto con unos principios conceptuales, éticos y estéticos, propios y bien delimitados. Su obra tampoco destila una evidente voluntad transgresora, aunque si así fuese considerada no podría serlo por militar en esa subversión academizada que se perpetúa desde las vanguardias y la modernidad, sino que debería ser evaluada como incómoda por su insistente e incansable afirmación de unas reglas de origen y apariencia clásica con las que el público ya no identifica al arte adjetivado como contemporáneo³.

En toda la trayectoria de Pérez Villalta hay una apelación constante a la responsabilidad interpretativa por parte del espectador, quien debe recomponer el mensaje implícito mediante un acercamiento a la mitología clásica, a la iconografía religiosa y profana, a la simbología esotérica que, de modo genérico, componen las fuentes primarias de las que bebe el autor. Unos conocimientos, claves y voluntades de búsqueda que le han sido hurtados al espectador actual por la propia sinergia y condición de la sociedad contemporánea. La transgresión, entonces, se establece en el plano de encuentro entre una obra de fuertes exigencias intelectuales y las debilidades para el pensamiento

abstracto y para la experiencia sensible del receptor medio. Un espectador que ha perdido no sólo capacidad para el juicio crítico, sino toda voluntad por reencontrarse con la dimensión mítica y con el universo imaginario que anida en toda la producción del artista tarifeño.

A pesar de haber tenido, eminentemente, una dimensión local, las polémicas desplegadas en diversos medios de comunicación —antes, durante y con posterioridad a la instalación del proyecto escultórico *El instante preciso*—, plenas de aberraciones y argumentos absurdos y atrabiliarios, sirven a un propósito mayor: valorar, a partir de la repercusión de un ejemplo concreto, el *juicio social* y la censura que obtiene el arte contemporáneo cuando es evaluado bajo parámetros de corrección política y moralidad popular.

Muy a su pesar, Pérez Villalta no se ha librado de polémicas públicas que se han deslizado con frecuencia de lo artístico a lo político, como en la adquisición del lienzo *El artista creando una obra de arte* por parte del Ayuntamiento de Ceuta para engrosar el patrimonio artístico del museo de la ciudad, operación de inversión o gasto, según se mire, muy criticada por la oposición municipal⁴. Tampoco han logrado sortear la controversia, en discusiones alentadas también en y desde medios de comunicación, otros proyectos de escultura pública proyectados por el creador andaluz, como el impulsado por la Cámara de Comercio de Sevilla para la hispalense Plaza de la Contratación. De los bocetos difundidos en prensa es posible vislumbrar un amplio conocimiento por parte del artista de la iconografía monumental sevillana combinado con ciertos guiños alegóricos⁵, lo que unido con una libre asimilación de un estilo que bebe de lo posmoderno y de lo rococó sin complejos, estructuraron un proyecto genuino y singular. El consistorio, ante lo arriesgado y novedoso de los planeamientos estéticos, dejaría agotar el proyecto en la dilación de los plazos administrativos, para finalmente decidir el traslado y reubicación de una fuente del siglo XVIII, situada en la Plaza de la Encarnación, en la citada Plaza de la Contratación⁶.

2. EL INSTANTE PRECISO: IMPULSO INSTITUCIONAL Y CONTRA-REACCIONES POLÍTICAS

El instante preciso nombra el proyecto de escultura pública que, en la actualidad, corona el ático del Ayuntamiento de Granada como culminación de su proceso de restauración edilicia, emprendida como conmemoración del quinto centenario de la constitución de la corporación municipal, conformada en 1500. La fábrica del actual consistorio deviene de la desamortización decimonónica del Convento de Carmelitas Calzados y de la conversión de la parte no demolida en 1858 a edificio civil. Este proceso de adaptación, de carácter eminentemente pragmático dadas las nuevas necesidades municipales, traería consigo la ejecución de una anodina fachada jamás rematada convenientemente. (Fig. 1)

El equipo de gobierno tripartito del momento (PSOE-IU-PA), que rigió los designios de la ciudad entre 1999 y 2003, con la concejala de relaciones institucionales, Asunción Jódar, a la cabeza, pretendía remodelar estética y monumentalmente la fachada del consistorio, dejando en ella huella

física de la efeméride. La conmemoración, sin embargo, se celebró en 2000 pero el errático proceso se dilató en el tiempo perdiendo parte de su sentido original. El consistorio barajó distintas posibilidades de *embellecimiento* de la fachada principal y de otros lugares representativos, delatando una evidente falta de directrices, como el estamento político en primera persona se encargó de evidenciar: “El objetivo del gobierno local fue siempre la obra de un autor de prestigio. Se barajó la posibilidad de algo de Dalí relacionado con García Lorca, pero resultaba demasiado caro”⁷, si bien, en realidad, una vez se elevaron consultas ante el gerente de la Fundación Gala-Salvador Dalí, Juan Manuel Sevillano, la idea fue descartada al constatar la inexistencia de algo semejante.

Finalmente, el consistorio recabó la opinión experta, entre otros, del profesor universitario Eduardo Quesada Dorador quien, evaluando las necesidades y posibilidades del mismo, propuso piezas de James Lee Byars —quién se había inspirado en 1992 en el palacio de Carlos V para idear una gran esfera de bronce dorado que nunca se ejecutaría⁸—, de Richard Long, de Pablo Palazuelo y de Guillermo Pérez Villalta para distintas ubicaciones urbanas aún sin definir, así como para la fachada otras de Julio López Hernández y del propio Pérez Villalta⁹, de quien, por último, se seleccionó esta propuesta en formato de proyecto escultórico monumental titulado *El instante preciso*.

La obra de arte, en su concepción pluridimensional, soporta y asume, en numerosas ocasiones, valores que no les son propios. Muchas de las opiniones de toda índole que suscitó el proyecto seleccionado, se transformaron en iracundas críticas tras el vertiginoso proceso que culminó con su instalación en el ático del ayuntamiento. Hasta ese instante, la controversia no había pasado de discrepancias de índole estética, económica o de paisanaje, a pesar de lo cual no era difícil encontrar artículos a página completa que defendían que con los 120.000 € presupuestados para la escultura ecuestre —si bien aún hoy día hay controversias en cuanto al importe final— podrían financiarse 40.000 comidas en comedores municipales, doblar el presupuesto de fiestas para todos los barrios o instalar 4.000 papeleras en la ciudad¹⁰. Otros denunciaban que el proyecto de escultura estuviese firmado por un “no escultor y no granadino”¹¹; algunas opiniones tan pretendidamente formalistas



1. *El instante preciso* (2002), de Guillermo Pérez Villalta. Fotografía de Javier Algarra.

cuanto objetivamente pueriles —tal vez más llamativas por derivar de un veterano pintor local como Enrique Padial (1938-2014)—, perseguían, con evidente sorna, relegar la escultura al edificio de la ONCE sólo por el hecho de llevar vendados los ojos¹².

No le faltaron a la propuesta apoyos de entidad como contestación a la animadversión reaccionaria, bien en formato colectivo, como la carta publicada en el diario *Ideal* y firmada por más de ochenta agentes de la cultura, entre los que se encontraban artistas, gestores, directores de centros de arte, profesores universitarios, galeristas, coleccionistas... granadinos, andaluces y españoles de reconocida entidad y prestigio¹³, bien como mirada personal, en el caso del poeta Luis García Montero quien denunciando, al mismo tiempo, la enfermedad del costumbrismo y las estafas de las modernidades, defendió la excelencia y oportunidad de la obra de Pérez Villalta, "...más allá de los costumbrismos que confunden cualquier cambio con un insulto a la historia colectiva, o del papanatismo de los modernos que identifican cualquier crítica a sus disparates con el espíritu reaccionario de la ciudad"¹⁴.

En el momento en el cual la discusión acerca de la idoneidad estética y formal de la obra como complemento a la renovación edilicia se hallaba más viva y encendida, azuzada por una entrevista al artista en la que califica a los políticos que criticaban la propuesta como "una manada de ignorantes que no tienen la más remota idea de arte"¹⁵, se decidió unilateralmente, por orden directa del entonces alcalde José Moratalla, la instalación de la escultura entre las 20:00 horas del Jueves 12 y la 1:00 del Viernes 13 de Diciembre de 2002, en un acto que fue calificado por la oposición como una "provocación a los granadinos", un acto duro, intolerante y extremista, ejecutado, además, con "nocturnidad y alevosía"¹⁶. Resulta curioso comprobar de qué modo la secuencia es narrada desde los medios de comunicación años después¹⁷:

"La escultura fue instalada la madrugada del 13 de diciembre de 2002, sin aviso alguno. Un camión la trasladó hasta la plaza del Carmen, donde esperaba una grúa y un equipo de operarios para levantarla hasta el tejado del Ayuntamiento, mientras algunos de los concejales se atrincheraban en el interior del salón de plenos y contemplaban la operación por un resquicio de las contraventanas de los balcones municipales, y grupos de granadinos comentaban la operación en la plaza. A la mañana siguiente la polémica se disparó".

La reacción, en plena campaña política ante las elecciones municipales en ciernes, no se hizo esperar y el candidato del PP a la alcaldía de la ciudad, José Torres Hurtado, realizó la promesa de, en caso de ganar las elecciones, retirar el caballo de la fachada municipal¹⁸. A pesar de las opiniones en contra vertidas, la encuesta realizada apenas unos días después de la instalación de la escultura entre sus lectores por el medio más beligerante contra la obra de Villalta, el diario *Ideal*, deparó, a la pregunta *¿Le parece oportuna la decisión de colocar el caballo en el Ayuntamiento?*, un 91% de apoyos en favor del sí¹⁹.

Si bien la nueva corporación entrante tras las elecciones municipales no cumplió su promesa electoral, *El instante preciso* corrió el peligro de ser *reubicada* cuando en la primavera de 2008 el alcalde, el citado Torres Hurtado, reelegido para un nuevo mandato, declaró que aquel no era un lugar adecuado para una gran obra de arte y que debía estar "en algún otro lugar donde pueda

ser admirada por los ciudadanos y dignificar otros espacios de la ciudad que lo necesitan²⁰, lo cual desató una nueva polémica por parte de la oposición municipal entendiéndola, por un lado, como ejecución de una política revanchista contra las actuaciones precedentes, y por otro como un mecanismo de distracción con respecto a problemáticas socio-económicas más acuciantes de la ciudad. El entonces concejal de cultura, Juan García Montero, hermano del poeta, se apresuró a negar cualquier decisión inspirada por un desquite político y justificó la búsqueda de una nueva ubicación en función de criterios estéticos y de accesibilidad, pudiendo emplazarse en “un lugar levantado como una rotonda”²¹. Para sumarse a esta panoplia de acusaciones cruzadas, Miguel Ángel Moliné, director y propietario de la Fundición MS que ejecutara la obra en su momento, pidió para ella un lugar “tan digno como la obra, y no en la rotonda de cualquier barrio nuevo”²². “Inútiles esculturas, sin embargo, aquellas que no pueden ser contempladas. ¿Qué objeto tiene situar una escultura en una autopista?”²³. O en una rotonda. Observemos la incongruencia: la institución pretende aprehender inadecuadamente el emblema escultórico instrumentalizando la obra de arte como objeto decorativo; sin embargo, la capacidad emblemática pasa desapercibida al ser imposible la pertinente contemplación que toda pieza creativa (e incluso decorativa) requiere. Contradictoria y perversamente, la aparente ganancia en cuanto a visibilidad que parece adquirir la escultura al quedar *resituada* en una rotonda, termina apagando su existencia como objeto a apreciar.

“La inexperiencia de los ediles y la ignorancia de los técnicos de planeamiento en materia artística han conducido a que, desde los años de la bonanza económica, se hayan plagado las ciudades de recargados grupos escultóricos, estrambóticas fuentes, llamativos murales y un sinfín de elementos de equipamiento urbano marcadamente estetizados que pueblan masivamente todas las ciudades actuales, como si se tratara de rellenar el espacio público para que éste no de la sensación de estar vacío”.

Las problemáticas denunciadas en este texto de Javier Maderuelo²⁴, aún tan actual, se ha agravado con el paso del tiempo. Años después aún surgían noticias en distintos medios de comunicación con respecto a la ubicación de *El instante preciso*. A instancias de fuentes municipales, se aseguraba que el proyecto de reforma integral al que iban a ser sometidas las casas consistoriales incluiría la bajada de la escultura ecuestre que coronaba su fachada cuya nueva misión sería la de embellecer otro espacio urbano, en un destino espectacular que se silenciaba para preservar el efecto sorpresa²⁵.

La escultura ha resistido todos los intentos de traslado, hasta estos instantes, aunque siga vivo el proyecto de remodelación de la fachada exterior del consistorio y su redecoración con “elementos muy granadinos”, premisa que, al parecer, no cumple la obra de Pérez Villalta²⁶, a pesar de que referentes simbólicos y formales, directos e indirectos, han sido señalados como fuentes de inspiración granadina: desde ciertas figuras de Siloé de la sillería del Coro de San Jerónimo, pasando por la imagen ecuestre de Santiago ejecutada por Alonso de Mena para su retablo en la catedral granadina, hasta el grupo escultórico en bronce del *Monumento a Ganivet* en el bosque de La Alhambra, obra de Juan Cristóbal²⁷. Las acusaciones sobre la falta de vinculación del artista con

la realidad cultural granadina y con su especial idiosincrasia, olvida obras suyas como *El agua oculta o el navegante interior*, *El cuarto dorado*, *El corazón manda*, la fuente librería *Generallife*, de fuerte inspiración vernácula, o que el mismo proyecto *El instante preciso* fue pensado, muchos años antes, para ser erigido en una localización granadina distinta: la Silla del Moro²⁸, en el interior de una torre reconstruida en la década de los sesenta y posteriormente destruida que conformaría lo que el artista denominó la *Torre-templo de la Felicidad*.

Lo que pudiera parecer un desdoro, en realidad, refleja una virtud icónica: los valores insertos en la obra de Pérez Villalta no pueden ser adscritos a una entidad estética o etnográfica local, sino que representan unos parámetros de interpretación universales, premisa indispensable —pero no única— para que la imagen alcance una dimensión simbólica abierta. Algunos políticos han ido tomando conciencia de ese valor icónico y de las posibilidades como atractivo turístico que la escultura iba alcanzando con el paso del tiempo. El concejal socialista José María Rueda llegó a defender la escultura en 2008 en estos términos: “Ha quedado en el imaginario colectivo de la gente. Nunca se han hecho más fotos delante del Consistorio. Antes no era ni mucho menos un sitio visitado”²⁹.

3. DOBLES LECTURAS: SEXUALIDAD EN EL ARTE Y MORALIDAD PÚBLICA

Las principales críticas —con anterioridad y posterioridad a la instalación de la escultura sobre el ático del consistorio— han girado en torno a la supuesta sexualidad, bien simbólica, bien explícita, contenida en *El instante preciso*, y a la identificación de su condición como obra de arte pública. El proyecto de Pérez Villalta se ceñía a trasvasar a las tres dimensiones, en bronce —proceso técnico (modelado y vaciado a la cera perdida) que ejecutó el escultor y profesor universitario Ramiro Megías (Granada, 1961)— y a una escala monumental —400 cm. de alto— las formas de un lienzo de igual título (temple y vinílico sobre lienzo, 223x180 cm., colección particular del artista) de 1991, en el cual se representa a un jinete desnudo sobre un caballo que se apoya en esferas doradas. El jinete, con los ojos vendados y una situación desplazada y retrasada con respecto a la ubicación habitual de los caballistas, porta en sus manos otra esfera dorada. Existe una versión escultórica a tamaño menor (50 cm. de altura), en bronce patinado y fundido, en la colección del Ayuntamiento de Granada, con apenas sutiles diferencias.

Para comprender mejor las intenciones de estas decisiones iconográficas y de las verdaderas motivaciones que impulsan el proyecto —y sus referencias al título de la obra—, parece conveniente recurrir al texto que incluye la catalogación del proceso, debido a Eduardo Quesada Dorador:

“... ‘El instante preciso’ trata de la felicidad. Tal y como ha explicado el artista, la obra quiere ser imagen de cómo, a veces, los azares de la vida te llevan a un momento triunfal en el que todo es perfecto y alcanzas un prodigioso equilibrio con el mundo alrededor. Un momento en el que todo sale redondo, en el que tienes el mundo en tus manos, en el que la felicidad está tan en tu mano como la esfera en la del jinete. Un equilibrio, en efecto, prodigioso, pero tan fugaz como puede ser ese cabalgar sobre esferas. Un instante que no has previsto ni ves tampoco mientras dura —por

eso los ojos vendados—, del que sólo serás consciente cuando haya pasado y la venda que cubría tus ojos haya caído al mismo tiempo. (...) Su desnudez es la expresión de su intemporalidad y la de la verdad radical de sus sentimientos. (...) Es la expresión de un deseo, de una aspiración, de un ideal, e, instalado en lo más alto de esta fachada, del ideal o la utopía a la que toda acción política, sea del signo que sea, debe aspirar siempre: la felicidad de la comunidad, la felicidad colectiva. ‘El instante preciso’ adquiere así la significación de una moderna alegoría del buen gobierno... (...) ‘El instante preciso’ es un momento de triunfo, de elevación; hasta el jinete se eleva en ese preciso instante sobre el caballo, hacia la grupa... ese elevarse hacia la grupa —con algún antecedente en Marino Marini— permite que la mano que levanta la esfera ocupe un lugar más central en el conjunto, sin que la cabeza del caballo llegue a ocultarla”³⁰.

Es verosímil y lógica la anterior explicación ya que el proyecto de remodelación de la fachada del consistorio no se circunscribía únicamente a la ejecución de un remate escultórico que lo coronara, sino que incluía la restauración del reloj de la portada al cual se le añadió, en la nueva esfera, la leyenda “Feliz quien ve sus horas en dorado presente”, del poeta granadino y Premio Nacional de Poesía Antonio Carvajal, divisa seleccionada entre tres que compuso.

Sobre la pieza escultórica de Pérez Villalta se han señalado —o más bien se han sugerido— fuertes componentes de erotismo homosexual. Se le ha achacado evidenciarse como un manifiesto de proselitismo homosexual, en tanto que el caballista —desnudo, con lo que ello conlleva de tensión sexual en el roce entre el cuerpo humano y el animal, y retrasado con respecto a la posición habitual— ocupa el lugar *reservado* a la mujer sobre el equino, la grupa. Conjugando todo ello con la ceguera del protagonista provocada por la venda que le cubre los ojos y con la inestabilidad de una montura apoyada en tres doradas esferas, se ha querido ver el instante en la cual el hombre heterosexual es conducido por los caminos de la homosexualidad. Combinando el título de la obra —*El instante preciso*— y la exagerada voluptuosidad líquida de la cola del animal se ha querido vislumbrar también *ese* instante preciso de la sexualidad masculina: la eyaculación. Todas estas cuestiones no son baladíes o frívolas: de un modo u otro han sido expresadas —más o menos soterradamente— a través de los medios de comunicación. (Fig. 2)

¿Qué lleva a creadores de opinión pública de todo orden y condición llegar a asimilar la disposición de la obra de Pérez Villalta sobre la fachada del Ayuntamiento con un “glorioso alzamiento de los équidos mariposones a la altura de los relojes municipales”³¹ o a denominarla como “sarasas a caballo por los tejados” de Granada³²? No nos extraña, de tal modo, que los lectores —en apariencia menos versados sobre temas sociales, culturales o artísticos— se desahogaran en las ‘Cartas al director’ bajando al fango de las descalificaciones azuzados por la supuesta prensa ‘de opinión’. De tal modo es posible recabar opiniones como las siguientes: “No falta quien diga que es un monumento al movimiento gay, por una cierta simbología que se aprecia en el mismo”³³. O, con mayor maldad, tampoco escasea quien intuya un contubernio mafioso homo-artístico:

“Nadie se explica o acaso está demasiado claro, qué hace ese jinete desnudo, con los ojos vendados sentado en el lugar del caballo que suelen ocupar las mujeres en las ferias, si no entraña una reivindicación gay como certeramente han descubierto otras inteligentes plumas granadinas. Al fin



2. El instante preciso (2002), de Guillermo Pérez Villalta. Fotografía de Javier Algarra.

sabemos lo que hay detrás —lo han dicho voces más autorizadas— de este proyecto, la llamada ‘mafia rosa’, además de los millones de regalo”³⁴.

A pesar de la permisividad moral que parecía haberse instalado con fuertes cimientos en la sociedad española desde la instauración democrática, resulta sencillo detectar fuertes resistencias puritanas que persisten —y aumentan— ante la representación del desnudo, en especial si este es masculino e integral, al menos cuando el sustrato cultural en el cual se visibiliza posee una fuerte herencia religiosa, cuestión que continúa siendo evidente en las culturas de herencia cristiana, musulmana y judía³⁵. La proyección de cierta moral pública a través de los medios cae siempre en una demagogia que se cree justiciera y que llega al paroxismo oscuro y ciego, como de manera preeminente detectó Quesada Dorador, quien intuía que para ciertos sectores “una escultura de un hombre desnudo sólo puede ser un ‘monumento al movimiento gay’ (...), como una de una mujer desnuda sólo puede ser un monumento al lesbianismo, otra de un niño desnudo, a la pederastia, y otra de un caballo desnudo, a la zoofilia...”³⁶.

Acusaciones de pornografía parecen quedar veladas, sobre todo entre quienes no parecen distinguir el profundo abismo que separa lo sensual y erótico de lo pornográfico. *El instante preciso* no

es una escultura pornográfica, por cuanto la pornografía es siempre documental y anti-representativa, y la obra de Pérez Villalta es eminentemente representativa y simbólica. Como señala Baqué³⁷:

“Par opposition, l’image érotique, sans être toutefois une image sans code, entretiendrait avec le code une marge de jeu, un espace de liberté que ne connaît pas l’image pornographique. En ce sens, l’erotisme peut être subreptice, s’incarner soudain là où on ne l’attend pas: ailleurs, en tout cas que dans la rhétorique convenue des corps totalement exhibés par le X”.

El erotismo devuelve una imagen no codificada, impredecible e inesperada (por cuanto hay tantos detonantes de la sensibilidad erótica como sujetos), con margen de juego en un espacio de libertad, cuestión imposible en el marco pornográfico, donde los cuerpos exhibidos, absolutamente desvelados, quedan recluidos bajo códigos precisos.

4. SIMBOLOGÍAS Y AMBIGÜEDADES: PUNTOS DE FRICCIÓN E INTENTOS DE EXPLICACIÓN

Pérez Villalta ha sido y es uno de los artistas españoles más singulares, puesto que desde la década de los ‘70 del siglo pasado ha ido anticipando y anticipándose a movimientos y gestos colectivos sin perder una personalidad inagotable y reconocible, en la actualidad de mantenerse vigente en el arte de la pintura, sin renunciar a las extensiones que la asunción de la condición de artífice pudieran generar. Su obra responde al esquema de estructura intertextual donde se “habla a menudo a través de citas culturalistas, perífrasis tendenciosas llenas de averías, sutiles equívocos o de erratas y equivocaciones hechas aposta, así como de desvíos inesperados, asociaciones inéditas de carácter lúdico, paradójico, irónico o deconstructivo”³⁸. Esa voluntad por implicar al espectador en un juego iconográfico y sentimental pleno de ambigüedades, cuyos efectos pueden ir desde la admiración al rechazo más contundente, ya fue señalada tempranamente por Danvila³⁹.

En *El instante preciso* se deconstruyen con ironía varios órdenes a un tiempo. Órdenes en torno a la representación de género, en torno a la monumentalización de la representación y en torno a la construcción simbólica del mito. Por un lado se pone en tela de juicio el papel de la masculinidad hegemónica en la representación del hombre —pero también de la hegemonía de las sexualidades completas, ortodoxas y unívocas, por cuanto los roles tradicionales de lo masculino o lo femenino, en esta obra, quedan mixturados—, entendida la acción artística como enfático intento por subrayar la complejidad y multiplicidad de la identidad humana. Por otro, toma, extrae y destila, desde la referencia histórica, las claves de la representación monumental clásica, readaptándolas a necesidades y objetivos muy distintos a aquellos que las hicieron emerger. Finalmente, alerta sobre la posibilidad de usar la iconografía para propiciar la construcción de una nueva narración mitológica.

En atención a las problemáticas en torno a la sexualidad, se puede asegurar que “no existen (en sentido biológico), rasgos, actitudes, temperamentos o aspectos propios e intrínsecos de un sexo,

sino unos modelos sociales de comportamiento seleccionados y fijados culturalmente, en función de la evolución histórica de la sociedad⁴⁰, si bien todas las sociedades terminan —dominadas por el orden masculino— por usar una serie de estrictos códigos de representación que se basan en la categorización de actitudes, comportamientos y respuestas disímiles ante idénticas situaciones dadas para diferenciar ambos sexos. En tanto que abordamos un despliegue público de actitudes y estéticas, estas son analizadas desde la apariencia que la imagen transmite. Una mirada habitual y hegemónica tiende a utilizar tópicos que caracterizan lo femenino como lo indefinido, lo indeciso, lo pasivo, lo antinatural o lo misterioso, mientras lo masculino se enuncia participando de todas las cualidades de lo sólido, representando la claridad, la delimitación, la firmeza y la naturalidad⁴¹. Cualquier enunciado que disponga públicamente estos arquetipos en contrario aparecerá como subversivo a ojos de una sociedad apegada a modelos tradicionales de visibilización del mundo, a los cuales fian todas las convicciones.

Es ahí donde la obra de Pérez Villalta se hace subversiva: el caballista de *El instante preciso* no ocupa (más bien lo desocupa) el lugar natural que le corresponde por su género sobre la montura, en un comportamiento anti-racional se cubre con una venda los ojos, montando sobre un caballo en claro desequilibrio e inestabilidad, lo cual no le hace controlar la situación (carácter identificador de la masculinidad) sino quedar a merced de la misma (carácter identificador de la feminidad). Un análisis simbólico y mitológico no ayuda a desvelar la confusión, pues caballo y caballista poseen multiplicidad de interpretaciones, pudiendo significar tanto la presencia del “movimiento cíclico de la vida manifestada” cuanto alegorizar los deseos exaltados, los instintos primarios⁴². A partir de este instante emergen otros puntos de fricción en la relación entre la propuesta artística y la recepción pública: el hecho de que el caballista de *El instante preciso*, con sus vicios y virtudes, sea tan insolentemente *humano*, y la circunstancia de que el rito haya sucedido al mito, y la sociedad haya perdido la memoria y la capacidad de expresarse a través del asunto mitológico.

Villalta, por encima de un símbolo, y tal vez de modo inconsciente, crea un arquetipo. Con frecuencia, la simbología en el arte contemporáneo queda interconectada con la estructura de lo inconsciente, de la que emergen imágenes retomadas y re-edificadas a partir de otras tomadas de antecedentes de la Antigüedad. Si, siguiendo el pensamiento junguiano, entendemos el símbolo no sólo como una alegoría sino como imagen de un contenido que trasciende la consciencia, cabe entender también los mitos como elementos que pueden ser reformulados por el artista una y otra vez. Es por ello, en palabras de Jung,

“completamente lógico que el poeta recaiga una y otra vez sobre figuras mitológicas a fin de encontrar la expresión adecuada para su vivencia. Nada sería más errado que admitir que él (...) crea partiendo de un material que le sobreviene; más bien crea partiendo de una vivencia primordial, cuya oscura naturaleza precisa de las figuras mitológicas...”⁴³.

Lo que Jung pretende indicarnos es que la expresión artística se nutre de procesos de mitologización híbrida que recrean arquetipos de cariz mítico a partir de lecturas de lo propio con carácter personal y críptico. Y así lo reconoce el propio artista cuando indica que la cultura que le ha ser-

vido para racionalizar el mundo y emprender la tarea de delinear las imágenes que lo sustentan metafóricamente ha sido eminentemente religiosa e icónica⁴⁴.

No le ha interesado al creador andaluz, a lo largo de su trayectoria, únicamente la utilización, como material *metaplástico* y *metanarrativo*, de la imagen simbólica, sino que su verdadero interés nuclear ha girado en torno a la recuperación de la sacralidad (en tanto que acontecimiento extraordinario) perdida por el arte durante la contemporaneidad, lo que ha derivado en que en los procesos creativos actuales predomine "...esa superficialidad tontona y desmemoriada que se apoya en ideologías, normalmente políticamente correctas, que impera en el momento para intentar justificar su falta de aura, su falta de emoción"⁴⁵.

Tal vez por ello, *El Instante preciso* no ha sido defendido ni acogido por los dos extremos de un arco de pensamiento que se une en su intransigencia: no ha interesado a una modernidad más apegada a un arte sin objeto, a un concepto sin belleza, a una verdad sin misterio, a una modernidad que siempre ha señalado en la obra de Villalta una estética disonante con las modas y los tiempos; tampoco por los defensores de una pretendida tradición, quienes la han atacado por considerar que la representación figurativa y monumental debía ser correa de transmisión de valores éticos y morales de legible y clara narrativa.

El escándalo y la controversia en una obra artística, suscitados por la apreciación negativa de la opinión pública, utilizando únicamente como argumentos de sostén su indudable cariz erótico y la carencia de una justificación temática clara, a pesar de haber sido ponderada positivamente por la crítica, no es una cuestión novedosa. Durante los últimos siglos ha sido posible señalar un nutrido grupo de creaciones, como hoy *El instante preciso*, calificadas de ejemplos artísticos decadentes, cuyo erotismo indisimulado, el celo naturalista no comprometido (e incluso hedonista), y la falta de una adscripción a una fuente histórica o mitológica inteligible centralizaron las iras del espectador de a pie⁴⁶.

5. ESPACIOS PARA EL CONFLICTO: LO ARTÍSTICO Y LO CONTEMPORÁNEO EN LO PÚBLICO

La escultura, que había abandonado sus antiguas funciones y emplazamientos para quedar recluida en espacios de resignificación y recarga de prestigio (Museo) o en ámbitos de intercambio mercantil (Galería), bajo programas de exposición enfocados a públicos especialistas, volvió a partir de la década de los sesenta, según el ámbito geográfico, a ocupar la calle bajo el auspicio político, pasando de nuevo a ser objeto de la interpretación pública. La escultura, sin embargo, ya se había convertido en "objeto nómada, autosuficiente y de naturaleza —física y semántica— bastante vulnerable..."⁴⁷ que había perdido los lazos de complicidad con una sociedad que había dado la espalda a los lenguajes de la contemporaneidad plástica y que era incapaz de asumir una realidad que desbordaba formas, materias, dimensiones, lenguajes y etiquetas. La relación conflictiva con el espectador se ha acentuado. El público ya no es capaz de reconocer la solemne memoria a la

que se apela ni de reconocerse en la ética que, en apariencia, se defiende. Apenas es competente para aceptar su papel predominante como referencia de singularización visual de la ciudad y como hito de encuentro de la colectividad, cuestión no secundaria en una ciudad tan plena de referentes icónicos de caracterización reconocibles a nivel internacional como lo es Granada. (Fig. 3)

Tal vez las fracturas entre las evidentes virtudes de la obra de Pérez Villalta y la reacción negativa de una parte de la ciudadanía (espoleada por la conciencia moral de orden particular propagada a través de ciertos medios de comunicación) puedan estribar en que las expectativas del público urbano con respecto a la escultura pública ya han sustituido antiguas categorías estéticas, como la belleza, en favor de otras como las de verosimilitud o complacencia, asociadas a dispositivos publicitarios (visuales y urbanos) donde las apariencias rigen sobre la conformación del gusto individual o colectivo, a pesar de su evidente falsedad.

“Se trata —como nos indica Restany— de un sistema cultural complejo, que pone en práctica un dispositivo de apariencias que tiende a suscitar en nosotros, ante la obra o la instalación, la sensación de una verdad gratificante. Para que lo verdadero constituya para nosotros una fuente de placer, es necesario que lo percibamos como verídico...”⁴⁸.

Y la obra *El instante preciso*, a pesar de militar en los predios de la belleza o del misterio que suscita la indagación de una realidad en apariencia inaccesible, no resulta reconfortante ni verídica; no se detiene en el confort de la simpleza o ni se apoya en la lectura directa. En gran medida, no ayuda a la exégesis de las imágenes de Villalta la inacción comprensiva de una sociedad infantilizada y acostumbrada a deglutir mensajes previamente decodificados, ya que aquellas requieren de un esfuerzo interpretativo que no estamos dispuestos a regalar, por mucho que su complejidad significativa y ontológica refuerce su interés⁴⁹.

Frente a ciertas derivas de la estatuaria pública de las últimas décadas, que han optado por la *antimonumentalidad* como marco discursivo, la obra de Villalta propende hacia una nueva sacralización del espacio. Resulta evidente que el impulso institucional que pretendía, bajo la excusa conmemorativa y mediante una operación de maquillaje edilicio, ofrecer el mensaje regenerador de una nueva identidad política consistorial, quedó desarticulado por la fuerza simbólica y plástica de la obra, evidenciando que el poder sólo puede manipular el arte más débil como elemento de auto-publicación.

“Frente a la fuerza monumental de la publicidad mucho de los grupos escultóricos, de las fuentes y plazas que se diseñan y construyen en la actualidad resultan torpes, raquíuticos, carentes de significado, por eso estos esfuerzos hueros son pagados con la indiferencia, cuando no con el repudio de los ciudadanos”⁵⁰.

El instante preciso no es una construcción creativa de débiles cimientos. Es en ese matiz donde toda la obra de Villalta alcanza su cenit. *El instante preciso* no evoca, sino que cuestiona la realidad abordando problemáticas (de identidad, de sexualidad, de construcción icónica, de verosimilitud narrativa, de reformulación estética...) propias de nuestro tiempo. *El instante preciso* dota



3. *El instante preciso* (2002), de Guillermo Pérez Villalta. Fotografía de Javier Algarra.

de significado, en tanto que espacio reflexivo, a aspectos que tiene que ver con el arte y con la cotidianidad del individuo en su entorno, como advertía Maderuelo⁵¹.

6. CONCLUSIONES

Para que el espectador urbano llegue a considerar la escultura pública como signo de identidad cultural, para que la acepte, la haga suya y la integre en su escenografía vital, se hacen precisas una serie de condiciones inherentes a la misma: imprescindibles serían la capacidad de sorpresa y la facultad de sugerencia⁵², a lo que cabría añadir un carácter de permanencia, cuestiones las primeras plenamente presentes en *El instante preciso*, mientras que la tercera premisa pende de una intolerable provisionalidad desde el mismo día de su instalación.

Resulta evidente que las interpretaciones de las obras de arte contemporáneo en general y la de las que se exhiben públicamente, en particular, se encuentran sometidas a la crítica colectiva su-

friendo, en primer lugar, la proyección de concepciones morales y éticas propias o de grupo. En segundo término, tales relaciones de comunicación no se benefician de la incompreensión existente entre la contemporaneidad estética y la cotidianidad social y, en un último estadio, se ven influidas también —y en este caso la obra de Villalta se transforma en paradigma— por el consciente carácter ambiguo, de estética paradójica, del lenguaje mitológico.

Lo que ha pretendido cierta crítica mediática con *El instante preciso* ha sido perpetrar una *executio in effigie*, una punición contra una escultura por aquello que se cree que simboliza. La homofobia vio su oportunidad de denunciar la homosexualidad y los perniciosos vicios que la acompañan atacando a las infamantes imágenes que entendían que la representaban iconográficamente, aunque tales lecturas no tuviesen base objetiva. Se trataba de operar según mecanismos de presencia o ausencia elocuente, escenificándose en la malévola imaginación de parte de la ciudadanía lo “representado por omisión”⁵³. El principio metonímico entra en funcionamiento cuando lo físico se toma por lo moral, de ahí ciertos movimientos de atracción-repulsión hacia la turbadora ambigüedad de la escultura.

La censura del arte basada en la incompreensión hacia la misma expresión artística no fomenta su destrucción física [formal], sino que opera mediante un recurso mucho más efectivo e higiénico, su destrucción visual, a través de la desaparición y el ostracismo, en un proceso de desplazamiento hacia ámbitos que oscurezcan su disfrute intelectual y la releguen a un marco de mero adorno monumental. El arte quedaría recluido en el arquetipo de *lo artístico*, con toda su carga peyorativa, reducido a funciones ornamentales, esteticistas, subsidiario ante otros ámbitos (la arquitectura o las obras públicas), coartadas todas sus capacidades pluridimensionales.

Frente a ciertas opiniones intolerantes y demagógicas, frente a lecturas morales equívocas, es posible vislumbrar como *El instante preciso* ha consolidado con el tiempo un poderoso carácter icónico, ocupando un espacio propio como símbolo de identificación visual de la ciudad, al mismo nivel, cuando no muy por encima, de cualquier otro hito de escultura pública de Granada.

NOTAS

1. CARROLL, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002, p. 169.
2. *Ibidem*, pp. 251-256.
3. JULIUS, Anthony. *Transgresiones: el arte como provocación*. Barcelona: Destino, 2002, p. 204.
4. SOLANA BERMEJO, Asier. «La polémica no me interesa, me interesa el arte». *El Faro de Ceuta* (06.10.2010) [consulta: 10.11.2013]. <www.elfarodigital.es>
5. NAVARRO ANTOLÍN, Carlos. «Pérez Villalta diseñará una fuente para una plaza en el corazón de Sevilla». *Europa Sur* (16.11.2009) [consulta: 15.11.2013]. <www.europasur.es>
6. NAVARRO ANTOLÍN, Carlos. «Las plazas de la Alfalfa, la Pescadería y del Pan tendrán farolas clásicas». *Diario de Sevilla* (08.11.2012) [consulta: 15.11.2013]. <www.diariodesevilla.es>
7. QUERO, Lola. «Polémica en Granada por la propuesta de situar una estatua en el consistorio». *El País* (13.05.2002) [consulta: 25.11.2013]. <<http://www.elpais.com>>

8. *Intervenciones. Proyecto de arte público del Pabellón de Andalucía*. Granada: Pabellón de Andalucía en Expo'92, 1992, p. 97 y ss.
9. QUESADA DORADOR, Eduardo. «El instante preciso de Guillermo Pérez Villalta». En: *El instante preciso*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2003, pp. 11-13.
10. GÓMEZ, Juan Eduardo. «Lo que se pierde por un caballo». *Ideal* (06.05.2002), p. 6.
11. CASTRO ROMERO, Isabel. «Zapatero a tus zapatos, concejala a sus asuntos». *Ideal* (28.05.2002), p. 19.
12. CUEVAS PÉREZ, José. «El caballo de la casa consistorial». *Ideal* (20.05.2002) p. 19.
13. AGRELA, Ángeles; ALBARDÍAZ, Valentín; ALMAGRO, Emilio *et al.* «A favor de la instalación de la obra de Guillermo Pérez Villalta 'El instante preciso' en la fachada principal del Ayuntamiento de Granada». *Ideal* (20.10.2002), p. 8.
14. GARCÍA MONTERO, Luis. «Caballo». *El País* (Ed. Andalucía), (05.10.2002), p. 2.
15. CAMBRIL, Antonio. «Guillermo Pérez Villalta: Si me cabreo, mando la estatua a hacer puñetas». *Ideal* (15.05.2002), p. 9.
16. MOYA, David. «Moratalla coloca de madrugada la estatua ecuestre de Pérez Villalta sobre la fachada del Ayuntamiento de Granada». *Diario ABC* (14.12.2002) [consulta: 14.11.2013]. <<http://www.abcdesevilla.es>>
17. GÓMEZ, Juan Eduardo. «El alcalde quitará el caballo para llevarlo a un lugar emblemático». *Ideal* (20.04.2008) [consulta: 14.11.2013]. <<http://www.ideal.es>>
18. MOYA, David. «Moratalla coloca de madrugada...».
19. «La encuesta». *Ideal* (20, 12, 2002), p. 4.
20. GÓMEZ, Juan Eduardo. «El alcalde quitará...».
21. ESTEBANÉ, Noelia M. «El 'instante preciso' sin lugar adecuado». *Granada Hoy* (22.04.2008) [consulta: 15.11.2013]. <<http://www.granadahoy.com>>
22. *Ibidem*.
23. MADERUELO, Javier. «El arte de hacer ciudad». En: MADERUELO, Javier (ed.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001, p. 41.
24. MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994, p. 50.
25. C.R. «Y a los siete años... el caballo de Pérez Villalta bajará a la ciudad». *Granada Hoy* (12.02.2009) [consulta: 14.11.2013]. <<http://www.granadahoy.com>>
26. D.C. «El caballo de Pérez Villalta resiste». *Europa sur* (24.02.2010) [15.11.2013]. <<http://www.europasur.es>>
27. QUESADA DORADOR, Eduardo. «El instante preciso...», pp. 11-13.
28. CAMBRIL, Antonio. «Guillermo Pérez Villalta...». *Ideal* (15.05.2002), p. 9.
29. D.C. «El caballo...».
30. QUESADA DORADOR, Eduardo. «El instante preciso...», pp. 13-16.
31. LADRÓN DE GUEVARA, José G. «Panorama tras la batalla». *Ideal* (03.03.2002), p. 18.
32. LADRÓN DE GUEVARA, José G. «Los mitineros». *Ideal* (05.05.2003), p. 20.
33. CUEVAS PÉREZ, José. «El caballo de la casa...», p. 19.
34. CASTRO ROMERO, I. «Zapatero a tus zapatos...», p. 19.
35. GUBERN, Román. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2004, p.198.
36. Carta personal de E. Quesada Dorador a Iván de la Torre Amerighi (2003, 20 de Junio).
37. BAQUÉ, Dominique. *Mauvais genre(s): Erotisme, pornographie, art contemporain*. París: Regard, 2002, p. 44.
38. ALONSO MOLINA, Óscar. «Guillermo Pérez Villalta». En: *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2002, p. 363.
39. DANVILA, José Ramón. *Andalucía. Arte de una década*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1988, p. 16.
40. CORTÉS, Miguel Ángel, G. «¿Héroes caídos? Masculinidad y representación». En: *Héroes caídos. Masculinidad y representación*. Castellón: EACC, 2002, p. 29.
41. *Ibidem*, p. 36.
42. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1998, p. 117.
43. JUNG, Carl Gustav. *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona: Paidós, 1990, pp. 17-18.

44. PÉREZ VILLALTA, Guillermo. «Sobre arte y religión». En: *Arte sagrado, arte profano*. Guillermo Pérez Villalta. Logroño: Cultural Rioja, 2005, p. 10.
45. *Ibidem*, p. 10
46. FLYNN, Tom. *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal, 2002, p. 117.
47. SOBRINO MANZANARES, María Luisa. *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Madrid: Electa, 1999, p. 11.
48. RESTANY, Pierre. «Escultura pública, arte de la ciudad». En: MADERUELO, Javier (ed.). *Arte público...*, p. 116.
49. ALONSO MOLINA, Óscar. «El ojo está afuera, y se esfuerza». En: *Arte sagrado, arte profano...*, p. 13.
50. MADERUELO, Javier. «El arte de hacer...», p. 41.
51. MADERUELO, Javier. *La pérdida...*, p. 17.
52. ROY DOLCET, Josep. «Claves para el uso y comprensión de la escultura pública contemporánea». En: *Presències en l'espai públic contemporani*. Barcelona: Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 51-52.
53. GUBERN, Román. *Patologías...*, p. 241.