

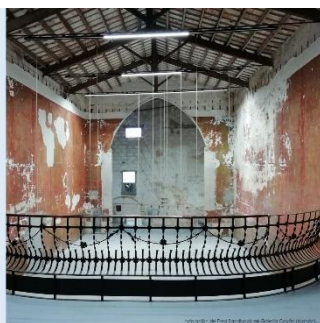
LA SOLIDEZ YA NO ES IMPRESCINDIBLE



Este último verano, leía asomado a un balcón desde donde podía contemplar una magnífica panorámica de la costa norte de Menorca. Mientras descansaba de escrutar los textos, mis ojos recorrían las líneas que describen el contorno de un cabo y un faro que se destaca por su tenue verticalidad. También observaba, durante esos momentos, los diferentes cambios de temperamento que manifestaban las aguas salinas. Reflexionaba sobre estas imágenes que mis ojos me ofrecían.

Como un personaje de un cuadro de Friedrich que, al contemplar un paisaje, reconoce o intuye su esplendor a partir del espacio, la temporalidad y la materia que lo constituyen, así me reconozco ahora cuando pienso en esas lecturas y contemplaciones del verano. Fragilidad y solidez son significaciones que asociamos a los tres conceptos a los que Xavier Zubiri dedicó un extenso libro¹. Al mirar el Mediterráneo y reflexionar sobre estas alusiones conceptuales, no me es difícil acceder, por asociación, a una reflexión sobre su presencia e importancia en el campo de la escultura.

Al igual que un paisaje que, dependiendo de diversas variables condicionantes tanto del objeto como del sujeto, nos proyecta fragilidad o firmeza, ante una escultura muchas veces podemos percibir esa doble polaridad. El objeto de este estudio será analizar estos conceptos rastreando y observando la obra de algunos escultores contemporáneos, en cuyo trabajo podemos advertir la manifestación de estas cualidades. También se tratará de vislumbrar cómo estas cualidades se revelan y cómo, a veces, se entretajan, creando situaciones en las que la mezcla de elementos no permite clasificaciones claras.



El trabajo de autores como Richard Serra, Richard Deacon, Donald Judd, Ulrich Rückriem, Tony Cragg entre otros, parece abordar estos aspectos desde una concepción más tradicional entendiendo la escultura como una representación material que declara su solidez y contundencia como práctica artística. En cambio, otros, como Joel Shapiro, Fred Sandback,

Richard Tuttle, se han dedicado a producir una obra que investiga la levedad física y sensitiva, conscientes de que se trata de una cualidad menos explotada en la configuración escultórica. Sin embargo, al centrarse en la fragilidad, estos artistas han demostrado que esta cualidad no es un déficit que devalúe su trabajo; todo lo contrario, ya que, mediante la argucia y sutileza de sus producciones, logran transmitir una intensa belleza y emoción.

¹ Xavier Zubiri. 1996. *Espacio Tiempo Materia*. Madrid. Alianza Editorial. 1ª ed.

Lo frágil y lo firme

Debo advertir que, por las condiciones de su trabajo, a un escultor le resulta muy difícil hablar de la fragilidad sin hacer referencia a su opuesto.

Ajustándonos a su significado, "frágil" es un adjetivo que se asigna a aquellos entes que, ya sea por sus cualidades físicas o por el contexto en el que están emplazados, tienen predisposición a cambiar con facilidad, un cambio que frecuentemente se asocia con el deterioro. A lo opuesto de este término se aplican otros calificativos, como firme, sólido, resistente..., que aluden a entidades poco propensas a los cambios o variaciones, las cuales se definen por su estabilidad. Estas cualidades de los entes se perciben cuando se les somete a análisis, cuando los observamos atendiendo a la correspondencia entre las causas y los efectos que pueden intervenir en las modificaciones de su estado y sus capacidades. Sin embargo, al atender estas modificaciones, no debemos perder de vista que las cosas están insertas en un campo de influencias dotado de diversa complejidad, lo cual constituye, en sí, la realidad específica del ente observado y los efectos del entorno en el que este se encuentra inmerso. **"Toda cosa es un principio de excitación que se resuelve de una forma determinada en razón de lo que la cosa es de suyo y de la acción que sobre ella ejercen las cosas que están en el campo"**².

Así, podemos decir que la percepción de las cosas está determinada por tres conceptos: las cualidades materiales con las que han sido hechas, y las condiciones de espacio y tiempo que las envuelven. Estos tres conceptos coexisten en la cosa y la configuran como totalidad esencial. Su percepción y entendimiento no son posibles sin la participación conjunta y relacionada de estos tres conceptos. Las relaciones físicas o materiales de la cosa, las de contigüidad o espaciales, y las de sucesión o temporales intervienen en la determinación de la fragilidad o firmeza del objeto.



La variabilidad cualitativa que estamos analizando se relaciona con el equilibrio de la cosa como sistema. Cuando el equilibrio se presenta más estable, las influencias a las que están sometidas las cosas se contrarrestan entre sí, y la distribución de estas influencias se estabiliza; un físico consideraría que su energía potencial ha alcanzado el punto más bajo, lo que dificulta la posibilidad de cambio, de modo que, como entidad compleja, esta asume un estado de permanencia. La fragilidad la asociaremos con el desequilibrio de su sistema, con lo transitorio y lo accidental.

Con frecuencia, en la tradición occidental, las creaciones humanas han sido más valoradas cuando manifiestan equilibrio o estabilidad, mientras que la fugacidad y accidentalidad de lo frágil han sido objeto de incertidumbre y desconfianza. Las producciones artísticas no se han librado de esta categorización. El estado de desequilibrio o fragilidad ha llevado a considerar algunas obras como incompletas e incluso incomprensibles, dando la impresión de que el proceso de construcción fue interrumpido por alguna causa imprevista. Pocos y

² Gómez de Liaño, Ignacio. 2001. *Iluminaciones filosóficas*. Madrid. Editorial Siruela. Pág. 56. 1ª ed.

excepcionales son los casos en que el creador elige no cerrar el proceso de configuración, permitiendo que la obra quede abierta. La transitoriedad asociada a la fugacidad se relaciona con un tiempo interrumpido, con aquello que no está concluido y, por tanto, es deficitario.



En el arte contemporáneo, desarrollado en una época que reafirma la fugacidad de la realidad como una circunstancia insalvable, una vez que se entiende que la creación estética no es exclusivamente una realidad objetual, sino más bien un proceso configurador que se altera con el tiempo, comenzarán a cambiar las consideraciones y valoraciones sobre lo frágil y lo sólido. La incorporación de nuevas técnicas de producción y de materiales innovadores (electrónicos, químicos, industriales, digitales, orgánicos...) influirá en este cambio de concepción. Entonces se modificarán los dispositivos, las formas de exposición y los códigos de representación, integrando tanto lo sólido como lo que tiende a lo fugaz.



Materia, espacio, tiempo

Se ha escrito mucho sobre estos conceptos. **Corresponde aquí, antes de profundizar en cada uno de ellos, tomar conciencia de la importancia que tienen en la configuración de la escultura, confiriéndole cualidades relacionadas con la fragilidad y la solidez.**

Si **“La vida es una organización de la materia en el espacio y en el tiempo, cuya evolución ha sido definida con el término morfogénesis, esto es, el proceso por el cual una forma crece y se modifica”**³, emplazados en el campo de la escultura, el escultor maneja e interviene en la materia, el espacio y el tiempo para crear sus obras. Tomar conciencia de la influencia que estos elementos ejercen, según su uso y aplicación, puede determinar con mayor precisión las cualidades de la obra relacionadas con su apariencia y su devenir. Se trabaja, por tanto, sobre estos aspectos previamente a la conclusión de la obra, que habitualmente se piensa finalizada cuando está disponible para ser mostrada al público. La concepción conclusiva de Sol LeWitt merece aquí nuestra atención, por cómo la vincula con la transitoriedad. Este creador, promotor del arte conceptual, aunque tuviera terminado un proyecto con sus informes y documentación cerrados, no firmaba la obra hasta que finalmente se materializaba en el muro.



Los trabajos de Sol LeWitt pueden cambiar de soporte y, aunque ligeramente, modifican su aspecto dependiendo del espacio donde se ubican. También hay que tener en cuenta que los operarios que dibujan y pintan en los muros, como instrumentistas de una orquesta, disponen, según el criterio del creador, de cierta libertad para interpretar la

³ Tripaldi, Laura. 2023. Mentés paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales. Buenos Aires. Caja negra. Pág. 151. 1º ed.

documentación del proyecto. Es un trabajo en el que se considera la intervención de espacio, materia y tiempo como conceptos protagonistas de su configuración. En la exposición celebrada en el año 2015 en el Centro Botín de Santander, los murales no fueron pensados para ese espacio en concreto; sus diseños estaban elaborados antes de saber dónde se ubicarían. Son intervenciones temporales que, al finalizar la exposición, desaparecen de los espacios destinados a su manifestación física. Pueden considerarse, por tanto, una materialización efímera de la obra de arte, liberada de atribuciones propias de la escultura tradicional.

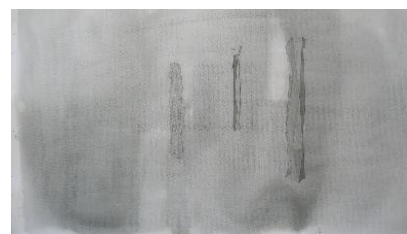


En un catálogo de una exposición mía del año 2007, advertía de la intervención del vigor propio de los materiales en el proceso de fabricación de la obra, y explicaba cómo, dotados de voluntad, colaboraban en su configuración. Refuerzo este pensamiento, que en su momento me parecía problemático, cuando veo que Ilya Prigogine e Isabelle Stengers escriben que la materia, orgánica o inorgánica, considerada viviente o no viviente, asume “comportamientos inteligentes”:

“ se ha podido demostrar que las fluctuaciones de origen externo, al igual que las de origen interno, pueden generar nuevas estructuras (...) Esta sensibilidad de los estados de no-equilibrio no solo a las fluctuaciones generadas por su actividad interna sino también a aquellas procedentes de su entorno nos reafirman en la idea de que las estructuras disipativas son en cierto sentido “traducciones” de los flujos que las alimentan”⁴.

Los implicados, por tanto, en la creación escultórica sabemos que lo que hacemos durante el proceso de ejecución tendrá una respuesta en la obra, pero que también hay otros elementos menos controlados que inevitablemente influirán en la constitución de su apariencia. Los cambios en un material (la materia posee propiedades en acto y en potencia), de los cuales derivan características como la fragilidad o la consistencia, no dependen exclusivamente de lo que en química se llama “bulk” (es decir, la composición o estructura interna más profunda), sino también de lo que ocurre en su superficie, en el encuentro entre ese material y algo más. Es en ese “algo más” donde intervienen el espacio y el tiempo. Por mucho que pretendamos controlar el devenir de la obra, nos asalta la falta de certeza que implica la intervención de ese “algo más”. Esta incertidumbre nos insta a reflexionar o especular sobre el destino que pudiera tener la obra cuando sale del taller y está fuera de nuestro control.

Dibujar de nuevo las piezas utilizando la proyectualidad oblicua del sistema cónico me permite imaginar su ubicación en un escenario ideal; y como consecuencia de esta actividad, puedo asumir cierto sosiego. Pienso así las esculturas representadas en un espacio geométrico, ficticio y ubicado en el tiempo. Dibujando, soy consciente de que la materialidad de estos cuerpos conlleva una espacialidad y una temporalidad que les hace ser lo que son. La espacialidad, entendida como posibilidad de estructuración en el



⁴ Ilya Prigogine, Iliya y Stengers Isabelle. 2004. La Nueva Alianza. Metamorfosis de la ciencia. Madrid. Alianza. Pág. 2006. 1ª ed.



universo físico, asume propiedades que son conferidas por las cosas que se ubican en él; la espaciosidad es el principio de creación del espacio, es la propiedad real por la que las cosas tienen que ser espaciales. La temporalidad tendrá que ver con las distintas maneras de establecerse las cosas en el tiempo. Cada cosa asume un transcurso, un tiempo propio, transcurre temporalmente. Por tanto, la obra de arte puede entenderse como una

realidad material dotada y generadora de espaciosidad que transcurre en el tiempo.

La fragilidad en la escultura a partir de los años 70

Lo mejor que se puede hacer para exponer el tema es presentar algunos ejemplos.

En el año 1986, en una exposición titulada *Entre la geometría y el gesto*, me encontré por primera vez con las piezas en alambre de **Richard Tuttle** (1941), firmadas en 1972. Fue precisamente su delicadeza, probidad, austeridad y fragilidad lo que me cautivó de estas obras y me convirtió en seguidor de su autor. Su configuración, emplazada interviniendo los muros de la sala de exposiciones, se reducía a la manipulación directa, por parte del artista, de tres materiales palpablemente delicados: unos minúsculos clavos, alambre y grafito, e

indirectamente la sombra que proyectaba el hilo metálico sobre la pared.

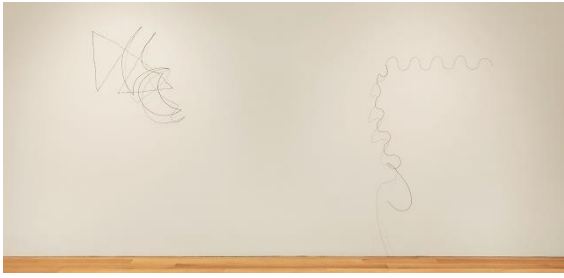


El artista comenzaba estos trabajos trazando sobre el muro una línea fina, segura y vibrante de grafito. Posteriormente, sobre esa línea clavaba un pequeño clavo en el que anudaba un hilo de acero de menos de 1 mm de diámetro, que ponía en relación con la línea de lápiz ya trazada. Sobre esta misma línea clavaba una segunda punta para anudar el otro extremo de la línea metálica. Finalmente, el alambre se separaba del plano vertical, curvándose hacia afuera, modelándolo y proporcionándole volumen. Tres líneas constituyen la

obra finalizada: la de grafito, la de metal y la sombra que proyecta esta última.

La fragilidad se hacía evidente en el manifestarse de las tres líneas, en el temblor del trazo, en el desarrollo de la fina línea de alambre en el espacio sin límites, y finalmente en la posibilidad de vibración de la línea de sombra transferida por la mínima oscilación del hilo como efecto de la más exigua corriente de aire. En ocasiones el artista en la misma pieza se permite duplicar cada uno de los elementos. Tuttle ha insistido en defender que su obra es “solo arte”, pero como el arte no puede evitar la posibilidad de sugerir, podríamos, coincidir con Ellen Lubell ⁵, y ver estas esculturas atendiendo a la pérdida de materialidad corporal explicitada en la relación decreciente alambre/ línea de lápiz/ sombra; como un eco que se apaga, o como los estadios pasajeros con los que nos encontramos al salir de un sueño cuando volvemos a la realidad.

⁵ Lubell, Ellen. 1972. *Wire/ pencil / shadow. Elements of Richard Tuttle*. Art Magazine Vol.47 N.º 2. Noviembre. Pág. 50



Hay un hecho que refuerza su condición de eventualidad: con el tiempo, el hilo de acero, por la acción de la gravedad y por su tendencia a enroscarse, cambia ligeramente su posición original, alterando sutilmente el aspecto del conjunto. Son obras que se sitúan entre dos modos de expresión, compartiendo las cualidades

bidimensionales y tridimensionales del dibujo y la escultura a la vez. La bipolaridad interpretativa es reversible. Esta ambigüedad refuerza la pertinencia relacional de estos trabajos con el tema que estoy tratando. El acercamiento de Tuttle a lo gráfico, a la línea, le compromete con una práctica que tradicionalmente ha sido más comedida en la aplicación material a sus obras. A diferencia de otros artistas coetáneos suyos, como Donald Judd o Richard Serra, que apostaron por la elección de materiales más consistentes, Tuttle prefiere instalar sus obras en la ligereza sensorial, en la transitoriedad de lo que podría haber sido de otra manera, pero siempre sin sacrificar su presencia y luminosidad. Son, por tanto, obras energicamente sutiles.

Se trata de un lugar creado, donde el vacío espacial se presenta como un protagonista fundamental para nuestra percepción. Sin embargo, cuando miramos con más detenimiento, nos damos cuenta de que estamos emplazados en una exposición de esculturas; es entonces cuando vemos a los otros intérpretes actuando: los mínimos objetos que están distribuidos en diferentes localizaciones de la sala. Los consideraremos pequeños, coincidiendo con Merleau-Ponty, quien piensa que una cosa es grande cuando la mirada no puede envolverla, y, sin embargo, es pequeña si la envuelve con solvencia. Una silla de hierro de 7,6 cm, una casa de 13 cm, un caballito de 12 cm, un prisma cúbico de 16 cm... son las representaciones y las alturas de las liliputienses esculturas de **Joel Shapiro** (1941), realizadas a principios de los años 70 y presentadas en la Pace Gallery de Nueva York.

Manteniendo estas mismas proporciones, esa escala próxima a la miniaturización en otras ocasiones suma otras realidades también sintetizadas formalmente, como ataúdes, puentes, escaleras, escudillas... Estas tensionan la relación con el espacio, ya que, al mismo tiempo que patentizan su fragilidad dimensional y material, manifiestan una presencia vigorosa y eficaz. Son representaciones arquetípicas, sintetizadas geoméricamente, que podemos interpretar como un deseo, por parte del escultor, de eludir la distinción entre lo figurativo y lo abstracto. Un propósito de ambigüedad, de no concretar su definición, con el objetivo de cuestionar la clasificación de las obras de acuerdo con este orden formal, insistiendo, por tanto, en la relatividad de lo representado.



Al mismo tiempo, esta referencia a la realidad que otorgan las formas estimula asociaciones relacionadas con relatos, ya sean estos de ficción o psicológicos, oponiéndose a las intenciones de sus coetáneos minimalistas puros, que eludían toda clase de narración. En

una de sus exposiciones, el escultor ocupó 325 m² y 8 metros de altura con cinco de estos pequeños objetos. Su aparente y reservada presencia -insisto en el término "aparente"- ha llevado a algunos críticos a calificar estos trabajos como "metaarte", porque la especificidad de dicha escala, unida a su voluntad figurativa, parece emplazarlos con determinación, revelando una reprobación de la tradición escultórica monumental. Al mismo tiempo, podemos interpretar que tratan de la fragilidad apreciada desde las facetas de la intimidad y la sutileza. La firmeza y la imposición dominadora de la monumentalidad como valor es negada en estas pequeñas esculturas.

Shapiro, con sentido del humor, bromea irónicamente sobre el sentido de la escultura cuando tiene como objetivo ocupar mucho volumen. Al mismo tiempo, gracias a su cualificación material y a su posicionamiento específico y relacional en el espacio, estas obras nos permiten valorar el lugar que definen y la belleza de las otras cosas que hay en el mundo. En estas obras se evidencia que la percepción del espacio y de la cosa no constituyen problemas distintos. El juego de sutilezas que despliega esta obra contribuye a escenificar la relatividad de las apariencias.



En el año 2006, **Richard Long** (1945), en una caminata de 9 días por la vertiente occidental de Monte Perdido, en torno al valle de Ordesa, realizó una acción que, aunque extremadamente efímera, consideraremos escultórica, ya que en ella intervienen los tres conceptos (espacio, materia y tiempo) previamente citados. Es precisamente por la fragilidad temporal de *Canyon Water Line* que la presentamos aquí, frente a otras obras de esta serie de líneas transitorias trazadas sobre el suelo por este escultor, natural de Bristol.

La obra de Long está asociada al caminar; sus acciones realizadas en la naturaleza o incluso en las galerías de arte no se entienden independientemente del andar en zonas naturales, pues su transitar no es identificable con el perfil de un flâneur urbano como eran los de Baudelaire o Walter Benjamin. Como transeúnte tiende a realizar estos paseos por lugares despoblados y en muchas ocasiones de complicado acceso. En ellos, el artista consigue provocar en otros ese estado poético que, según Paul Valéry, debe ser el propósito del creador: "*Restituir la emoción poética a voluntad, fuera de las condiciones naturales en las que se produce espontáneamente y mediante los artificios del lenguaje*"⁶.

En este caso, el artista aprovecha las caminatas para realizar acciones estéticamente meritorias, integradas en el paisaje, que nos hacen tomar conciencia, como espectadores, de la belleza que rodea la intervención: "*Mis dibujos son bellos. No me avergüenza. Producir belleza es parte de mi oficio*"⁷. Long es un autor que, en su trabajo, no oculta su sensibilidad hacia la belleza, una sensibilidad que se proyecta y solidariza en el material con el que trabaja -la naturaleza-, lo cual diferencia sus propuestas de la agresividad característica de las obras de *land art* de sus colegas norteamericanos, como Robert Smithson o Michael

⁶ Valery, Paul. 1927. *Palabras sobre poesía*. Conferencia leída en la universidad de Annales el 2 de diciembre de 1927. En Valery, Paul. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid. Visor. 1ª ed. Pág. 136.

⁷ Vozmediano, Elena. (12-II-2016). *Richard Long: "Mientras tenga nuevas ideas, continuaré caminando"*. El Cultural.

https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20160212/richard-long-nuevas-ideas-continuar-caminando/101740250_0.html (Consultado el 15-10-2024).

Heizer. Richard Long da visibilidad a su trabajo respetando escrupulosamente la naturaleza, tratando de evitar realizar intervenciones que alteren negativamente el entorno.

Aunque su primera intervención de esta serie, *A line made by walking*, fue trazada en 1967, cuando persistió en pisar la hierba de un campo hasta dibujar un sendero rectilíneo en el terreno, hemos preferido mencionar las líneas trazadas con agua, por su extremada fugacidad, la cual obliga al artista a fotografiarlas rápidamente antes de que el medio ambiente -el calor, la absorción...- provoque su desaparición. Esta transitoriedad refleja la filosofía del autor: *"I like the idea of using the land without possessing it"*⁸.



El respeto del autor por la naturaleza es tal que cuenta que, al realizar estas extensas travesías, lleva solo lo mínimo: una cámara de fotos y prácticamente nada más, ni siquiera una botella o cantimplora con agua. Nos revela que ha bebido agua de muchos ríos y que no carga herramientas que puedan herir la piel del terreno sobre el que se desplaza. Esta confesión sugiere que en la montaña busca reservas de nieve o hielo para transportar en este estado el líquido necesario para dibujar la línea en el espacio elegido. Sin embargo, resulta más difícil imaginar la estrategia que utiliza para realizar esas acciones en las que aprovecha el itinerario para trasladar agua de un río a otro.

En estos trabajos la ambigüedad está latente, ya que manifiestan la contrariedad entre lo que es y lo que no es; en ese transcurrir entre el suelo mojado y su secado se revela la presencia y la desaparición de la obra.



Puede parecer una contradicción hablar de fragilidad en una obra que identificamos por estar orientada a tratar el peso como tema estético prioritario, y que asociamos indudablemente con la imagen de la rotundidad. Pero precisamente, en algunas obras de **Richard Serra** (1938-2024), como consecuencia de su preocupación por investigar los efectos que ejerce la gravedad sobre los

espectadores destinatarios de su trabajo, podemos encontrar una clase de fragilidad diferente a la percibida en los escultores mencionados anteriormente. La inestabilidad que muestran algunas de sus esculturas revela una fuga con respecto a los argumentos que caracterizan la firmeza.

En 1975 el artista comentaba en una entrevista: *"Uno no percibe una fuerza o un peso que actúen como palanca, apoyo o contrapeso. Si las piezas están equilibradas del mismo modo, el peso queda suprimido, no le llevan a uno a pensar en ninguna tensión, ni en la gravedad. El resultado es una especie de cualidad flotante de dos elementos separados que se tocan en un estado de suspensión"*⁹. Desde 1968, Serra realiza una serie de obras bautizadas con el nombre de *Props*, que refrendan una propuesta escultórica en la que

⁸ *"Me gusta la idea de utilizar la naturaleza sin poseerla"*. LONG, Richard (1980). Reproducido en: LONG, Richard (2007). *Selected Statements and Interviews*. TUFNELL, Ben (ed.). Londres: Haunch of Venison. Pág. 87.

⁹ Entrevista de Richard Serra con Friedrich Teja Bach. 1975. En: Serra, Richard. 2010. *Escritos y entrevistas*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 1ª ed. Pág. 32.

cualidades como lo contingente, lo temporal y lo transitorio se disputan el protagonismo con aquellas otras concepciones propuestas por el minimalismo más ortodoxo, en las que se entiende la obra tridimensional como una unidad indisoluble. Son esculturas conformadas a partir de dos o más elementos dotados de formas básicas y articuladas para formar composiciones sencillas. En estas composiciones no podemos perder de vista la interacción con el espacio, porque un objetivo de estos trabajos es la utilización activa de este y, por tanto, la transformación o el diálogo dinámico que puedan producirse en él.

Cuestionando la concepción de espacio homogéneo y entendido como materia maleable, este es sometido a una operación de transformación a través de la escultura. El título de la serie hace mención literal a unos presupuestos estructurales basados en acciones verbalizables con las que Serra se siente cómodo, tales como: apoyar, sujetar, sostener... Ante obras como *Walzstrasse I* (1983), situada en los Mercados de Trajano en Roma, o *Stern Post* (1989), el espectador es inquietado al imaginar que, si no fuera por las condiciones técnicas aplicadas a la configuración de la obra, la realidad que tiene delante podría desmoronarse en cualquier momento. En estas obras, su imponente presencia queda en suspenso como consecuencia de cómo se han construido con las planchas de acero corten, suscitando en el espectador en cualquier momento la sensación de derrumbe. El dinamismo perseguido al idearlas incita en aquellos que las observan una amplia gama de reacciones psicológicas o sensoriales, tales como inseguridad, inquietud, inestabilidad, intranquilidad... Son obras que denotan una contradicción motivada, por un lado, por la simplicidad de los procesos de construcción a partir de formas geométricas frecuentemente rectangulares, y, por otro, por los efectos derivados de una disposición e instalación que ha sido concretada por la articulación de las placas que construyen la escultura.

En muchos de estos *Props*, los elementos que erigen la obra están unidos sin ningún tipo de soldadura, unión mecánica o ensamblaje. Se trata, por tanto, de estructuras autoportantes en las que asumen un protagonismo esencial las líneas, los bordes o los filos de las planchas, que revelan intencionadamente las zonas de contacto entre los planos. El matiz de precariedad que expresan estas composiciones cuestiona su posibilidad de permanencia. Representan una declaración de los principios esenciales de la escultura estabilizada: peso, equilibrio, movimiento, espacio, volumen... pero, al mismo tiempo, su condición autoportante cuestiona los fundamentos del objeto escultórico tradicional. La temporalidad se hace más manifiesta cuando conocemos las pautas de montaje e instalación de la obra, ya que, desmontada, se convierte en unas cuantas planchas de metal sin significado alguno, pero que admiten y tienen la potencia de adoptar otras posibilidades de configuración distintas.



Francis Alÿs (1959) pertenece a una generación de artistas posterior a los que hemos mencionado hasta ahora, pero resulta relativamente fácil relacionarlo con ellos cuando vemos reflejada también en su trabajo la idea de la fragilidad. Si Richard Long se siente atraído por la intervención efímera del agua en el paisaje, señalizando una línea, Alÿs lo hará también por los cambios de estado de este material. En otra de las

constantes en su obra, en el acto de caminar, es coincidente con los intereses del escultor británico, solo que Alÿs no se limita a los espacios naturales, por lo que paralelamente transitará por contextos urbanos.

Paradoja de la Praxis I, ejecutada en 1997, aunque normalmente se interpretará como una acción artística, no puedo evitar verla como una escultura móvil en la que un material manipulado y el mismo artista se constituyen como una unidad inherente. Si Sísifo fue condenado a subir una y otra vez una pesada piedra ascendiendo la pendiente de una montaña, porque esta, siempre rueda hacia abajo al llegar a la cima, o Atlas fue confinado por Zeus a sujetar el peso del firmamento, Alÿs se impone la tarea de arrastrar un pesado bloque de hielo con forma prismática por las calles del centro de la Ciudad de México, hasta que, después de nueve horas de esfuerzo, el material, inicialmente en estado sólido, queda totalmente derretido.

Esta obra puede interpretarse como una crítica sociopolítica de la naturaleza del trabajo. En primer lugar, se visibiliza su naturaleza como fenómeno físico (es el esfuerzo y la voluntad del trabajador lo que permite desplazar el prisma de hielo). Luego, se puede considerar como una práctica esencial del sistema capitalista que, en ocasiones, como en el caso de Sísifo, impone acciones que pueden parecer absurdas desde un punto de vista lógico o razonado. El bloque de hielo, por su cualidad de materia contingente que se transforma hasta integrarse en el aire, alude al excesivo materialismo de nuestras sociedades modernas y evidencia, al mismo tiempo, la desproporción del esfuerzo y gasto de energía necesarios para alcanzar un resultado que, en última instancia, resulta absurdo. Parece que el autor quisiera visibilizar la disolución de los límites que separan el trabajo y la vida; la vida se consume en un gasto de energía que conduce al vacío, a la nada. Como Walter de María, quien en su obra *Boxes for Meaningless Work* traslada cosas de una caja a otra una y otra vez, Alÿs, al arrastrar un bloque de hielo, demuestra una preocupación por “asegurarse de que la actividad escogida no debe ser demasiado placentera, pues el mínimo placer posible constituye el propósito del trabajo”. Sin embargo, esta es una interpretación que podría matizarse si se toma en cuenta la desaparición del objeto transportado como efecto de la transitoriedad material del bloque y la paulatina disminución del esfuerzo a medida que se va perdiendo material. Desde esta otra perspectiva, considerando lo absurdo de la acción, se abre la posibilidad de una redención, especialmente si dirigimos la atención al hecho de que se trata de una acción artística. Ante la impotencia que sentimos al interpretar la realidad que tenemos ante nosotros, la práctica artística actúa como un consuelo que atenúa el sufrimiento derivado del esfuerzo. El deshielo del material y su transitoriedad favorecen el absurdo del gasto de energía, que para Camus es una fuente de felicidad, ya que la lucha de Sísifo por alcanzar las alturas “basta para llenar el corazón de un hombre. Hay que imaginarse a Sísifo feliz.¹⁰”. Este esfuerzo también puede interpretarse como contrario al “trabajo convencional”, en el sentido que Horkheimer y Adorno atribuían a la obra artística frente a la crudeza de la realidad: “como una especie de mensaje en una botella”, que permite concebir el arte como una de las pocas “promesas de felicidad” que nos quedan.

¹⁰ Camus, Mario. 1995. *El mito de Sísifo*. Madrid. Alianza editorial. 5º ed. Pág. 162.

Vamos a finalizar presentando una obra seleccionada este año en la convocatoria Frieze Sculpture, celebrada en Regent's Park entre el 18 de septiembre y el 29 de octubre. La pieza elegida para la exposición de este importante encuentro escultórico internacional, comisariado por Fatoş Üstek, lleva por título *The Shadow* y ha sido creada por el joven escultor **Albano Hernández** (1988). Hernández ha elegido un espacio en el parque londinense, donde se eleva un liquidámbar como hito señalizador, y desde la base del árbol ha pintado sobre el césped una mancha verde que simula su sombra. A esta sombra ficticia le ha dado la misma forma y proporción que la real.



En esta obra encontramos vínculos con algunas de las piezas propuestas como ejemplos anteriormente; sin embargo, estas coincidencias, derivadas de sus propósitos conceptuales, están tratadas de una forma propia y personal por este artista. Como en las piezas de Richard Long, el espacio intervenido es natural: el entorno, el árbol, y sobre todo la hierba, como soporte manipulable, son los elementos que configuran la apariencia y presencia de la obra. También podemos encontrar analogías con la obra de Richard Tuttle, por la participación de la sombra real en ambas: en una, como proyección del alambre, y en otra, como proyección del árbol. Asimismo, ambos escultores juegan con la sombra ficticia: en el trabajo del estadounidense, materializada como línea de grafito, y en el del español, como pintura.

Considerando las obras anteriores, podemos decir que la fragilidad adquiere un valor prioritario como cualidad también presente en esta pieza. El jardín como paisaje, el árbol, su sombra real y su sombra proyectada constituyen este espacio escultórico, esta espacialidad habitable en la que el paso del tiempo se hace evidente en los cambios de luz, en la transformación del paisaje que ocurre con el tránsito del verano al otoño, en la supuesta pérdida de intensidad de la sombra simulada con el paso del tiempo, y en los movimientos de la sombra real, que son más evidentes que en el trabajo de Tuttle. Esa fragilidad o inconsistencia intencionada de la obra, revelada en la transitoriedad del tiempo, está muy premeditada, con el objetivo de que todo quede igual después de un transcurso prudente de tiempo.

La presencia de dos sombras, la real y la pintada, puede evocar el cuestionamiento platónico sobre la veracidad de nuestras percepciones, del cual son herederas las reflexiones de Giordano Bruno sobre el trabajo de filósofos y pintores, quienes, según él, se ocupan de las sombras. Para este dominico, el estudio de la sombra se establece como referencia para conocer el mundo, pues estas permiten fabricar imágenes a partir de proyecciones, siendo contrastadas repetidamente con una realidad cimentada en la complicada relación entre sustancia y apariencia: *“un solo cuerpo opaco, expuesto a dos o más fuentes de luz, proyecta dos o más sombras. Debes discernir, pues, cómo, y en virtud de qué la sombra sigue al cuerpo, y cómo y en virtud de qué sigue a la luz;”*¹¹. Por otra parte, el trabajo de Albano Hernández se resiste a deteriorar el medio natural, alineándose con

¹¹ Bruno, Giordano. 2009. *Las sombras y las ideas*. Madrid. Siruela. 1ª ed. Pág. 51.

unas directrices estéticas en las que, desde hace unos años, la sostenibilidad tiene un protagonismo cardinal. Por ello, la intervención pictórica está realizada con un material no tóxico, que va desapareciendo sin causar perjuicios al medio en un tiempo relativamente breve. Vimos que Long utiliza *"la naturaleza sin poseerla"*; en Hernández, como ha escrito Tomás Paredes: *"La limpidez del proceso y la belleza del resultado no ocultan la conciencia ecológica del autor y su compromiso en el movimiento residuo cero."*¹².

Mostrando estos ejemplos, hemos visto la ineludible presencia de la fragilidad en la escultura contemporánea. Me ha sorprendido especialmente su manifestación en obras que, en principio, parecen asumir condiciones opuestas, como es el caso de la obra de Richard Serra. Si hemos podido apreciar esa dialéctica entre equilibrio y desequilibrio en la obra de este escultor del acero, sobre todo en cuestiones relacionadas con peso, solidez y estabilidad, no podemos negar la posibilidad de encontrar esta misma discusión en la obra de otros autores en los que, en apariencia, estas mismas cualidades están presentes.

La práctica escultórica es heredera de unos presupuestos que históricamente la identificaban con la eternidad. Sin embargo, incluso las estatuas griegas, después de ser fabricadas, como nos alerta Marguerite Yourcenar, pasan a una segunda etapa en la que pueden ser admiradas o despreciadas, pero finalmente la inevitable erosión y el desgaste del tiempo las *"irá devolviendo poco a poco al estado de mineral informe al que la había sustraído el escultor"*¹³.

Hemos analizado la fragilidad inherente a la obra atendiendo a su constitución material y física, es decir, la fragilidad que el espectador deduce innata a la misma obra. Al principio del texto mencionábamos a Friedrich; creo que sería interesante analizar también esa fragilidad que se proyecta sobre el espectador como consecuencia de la inmensidad de lo percibido. Ese sentimiento que nos hace vernos como seres contingentes puede ser provocado tanto por la naturaleza como por el arte.

¹² Paredes, Tomás. 2024. Albano en «Frieze Sculpture». Recogiendo el testigo de Miró, Plensa y Barceló. Gaceta de Bellas Artes. <https://apintoresyescultores.es/firmas-con-sello-de-lujo-tomas-paredes-39/> (consultado el 5 de octubre de 2024).

¹³ Yourcenar, Marguerite. 1989. El Tiempo, gran escultor. Madrid. Alfaguara. 1ªed. Pág.65.