

*La emoción del trayecto en el espacio  
escultórico contemporáneo.  
El nuevo espectador como creador*

TÁNIA COSTA

Sólo tienen valor los pensamientos pensados en camino.  
(Friedrich Nietzsche<sup>1</sup>)

Una de las expresiones de la escultura contemporánea se manifiesta en la relación que se establece entre trayecto y espectador, entre la distribución de elementos que forman un campo escultórico y los acontecimientos que surgen durante su recorrido. La escultura transitable necesita la acción del espectador para convertirse en obra realizada, en obra viva y siempre en proceso siguiendo los pasos de los que la habitan.

El artista interviene en un territorio creando perturbaciones en el espacio, colocando elementos que se comportan como un 'punto aquí' y que se resuelven en la aparición de lugares que no existían. Estos lugares o puntos de referencia determinan, a su vez, una serie de distancias entre ellos que es donde realmente se manifiesta la obra. Es en estos 'espaciamentos' no visibles, creados, inventados o fabulados, donde el movimiento del espectador se incorpora a la obra, participando en su realización y remitiendo a la construcción del sujeto en tanto que proceso. Desde ese movimiento –tomado de la exterioridad de la obra, pero asumido como constructo o determinación de la misma– el espectador pone en juego el tema de la identidad mediante el ejercicio de apropiación del espacio.

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Cómo se filosofa a martillazos*. Madrid: Edaf, 1985, p. 122.



De aquí en adelante se establece la nueva función del espectador como creador, a partir de la indistinción 'materializada' entre sujeto y objeto y a partir de la interacción entre lo mismo y lo otro desde la reversibilidad. Desde este momento la emoción del espectador se mueve en el ámbito de la creación, la creación de la obra y la creación de sus propias determinaciones.

El espectador del trayecto en el espacio escultórico contemporáneo no sólo interpreta, sino que experimenta. Y es a partir de los datos de los sentidos que introduce la reflexión en el recorrido, ya sea en el sentido de flexionarse, inclinarse, asomarse a ese espacio al que ahora pertenece, como en el sentido de reflejarse o sentirse reflejo del mismo. La experiencia del desplazamiento, la percepción no estática, deshace la oposición entre lo racional y lo sensitivo.

El percibir caminando requiere una implicación, no sólo de la mirada sino de todo el cuerpo, de todos los músculos, articulaciones y aparatos sensitivos. Se pone en marcha el máximo de funciones perceptivas –olfato, sentido térmico, oído, vista, etc.– al interaccionar con el entorno.

Paralelamente, se va manifestando un cierto nivel de decisión a la hora de escoger comportamientos básicos de desarrollo del (en el) espacio. La elección de los momentos de parada, el ritmo impreso a la marcha en los distintos tramos, la tendencia a una dirección u otra, el momento de decisión entre el camino en línea recta o la desviación... empiezan a delimitar las diferencias de intereses individualizados.

Solapándose a lo anterior o, mejor dicho, empapado en todo ello, la intervención de la memoria, de los movimientos relacionales y de las creencias aluden directamente a un proceso de individuación respecto a la identidad de la obra y respecto a la identidad del que la recorre.

Esta especie de gradación de lo sensitivo a lo racional no se resuelve de forma jerarquizada, en un estadio después de otro. Las entradas y salidas de los 'estadios' mencionados se suceden constantemente, de manera desordenada, casi aleatoriamente, de forma que quedan imbricados unos en otros, enredados, mezclados de tal modo que resulta imposible volver a recuperarlos por separado. Percepciones y afecciones, elecciones de recorrido y de ritmo, incursiones a la memoria y al discurso propio... resulta imposible distinguir dónde empieza uno y dónde acaba el otro. Y más aún teniendo en cuenta que el trayecto indica un proceso no acabado, un ir haciéndose, una aprehensión de la propia temporalidad ligada a la conciencia de ocupar un espacio desde el movimiento. El espacio recorrido deviene distancia –física o afectiva, relacional, discursiva, intencional o casual– mientras el tiempo transcurrido –habitado, vivido, caminado o recorrido, modificado o modificador– remite al concepto de duración.



Dentro del panorama artístico contemporáneo, son muchos los autores que en uno u otro momento han recurrido al tema del trayecto. Resulta interesante apuntar tal preocupación por la experiencia del espacio en una época que tiende, cada vez más, a la representación virtual y a la mirada perdida en una ilusoria tercera dimensión que encuadra la pantalla del ordenador.

Richard Long muestra como obra su propia experiencia de la distancia, Dani Karavan explicita direcciones en un trayecto lineal, Joan Brossa nos permite el lujo de transitar un poema, Daniel Buren deshace el recorrido habitual de la visita a un museo de arte, Richard Serra perturba el desplazamiento lineal del transeúnte, Ernest Pignon-Ernest introduce el trayecto del espectador en la obra, etc. Tanto estos como otros autores nos aportan pistas al tema a tratar, pero debido a limitaciones de extensión me centraré en los dos últimos, sin pretensión de dar por cerradas la reflexiones posibles en torno al trayecto en escultura.

#### LA PERTURBACIÓN DEL TRAYECTO COTIDIANO. RICHARD SERRA

Nuestro existir es siempre un 'estar en', y ese 'estar en' es estar en el espacio, en algún espacio, y las diferentes maneras de existir son, para empezar, diferentes maneras de estar en el espacio.

(José Luis Pardo<sup>2</sup>)

Los trabajos de Richard Serra (San Francisco, 1939) titulados *Arcos* consisten en uno o varios muros curvados, colocados en espacios amplios –normalmente plazas– y creados para ese entorno específico. El autor desplaza un elemento esencialmente arquitectónico hacia un espacio abierto y público, donde pierde toda funcionalidad respecto a la delimitación interior/externo, la creación de espacios privados o su utilidad como soporte.

El transeúnte que cruza la plaza, para acudir a su trabajo o para acceder al mercado, se encuentra con un obstáculo ante el que se ve obligado a desviar su anterior trayectoria en línea recta. En el caso de un solo arco, habrá de desplazarse en S resiguiendo su contorno hasta acceder al otro lado; en el caso que sean varios arcos, tendrá que moverse en zigzag por las discontinuidades marcadas.

El artista ha creado una perturbación en el recorrido cotidiano que provoca una brusca toma de conciencia del cuerpo en el espectador –en

<sup>2</sup> José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos, 1992, p. 16.



este caso, precipitado en tal papel—, del trayecto desarrollado y de sus relaciones espacio-temporales con el entorno.

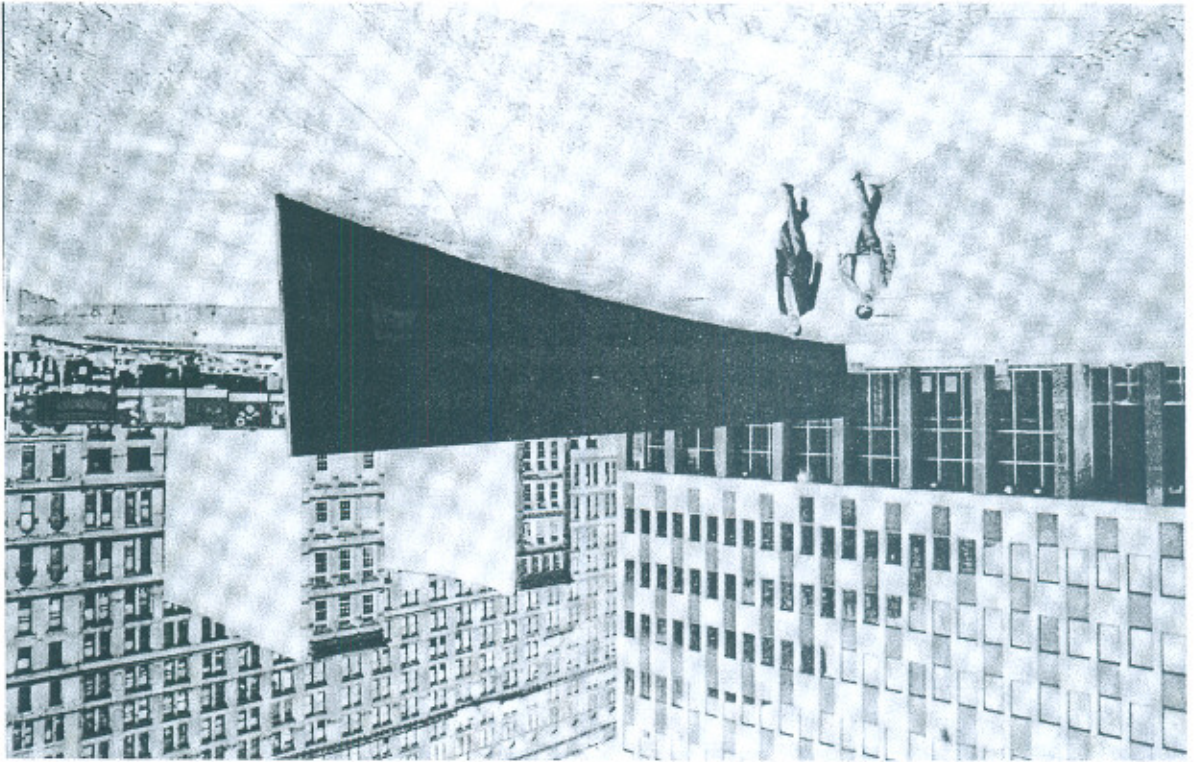
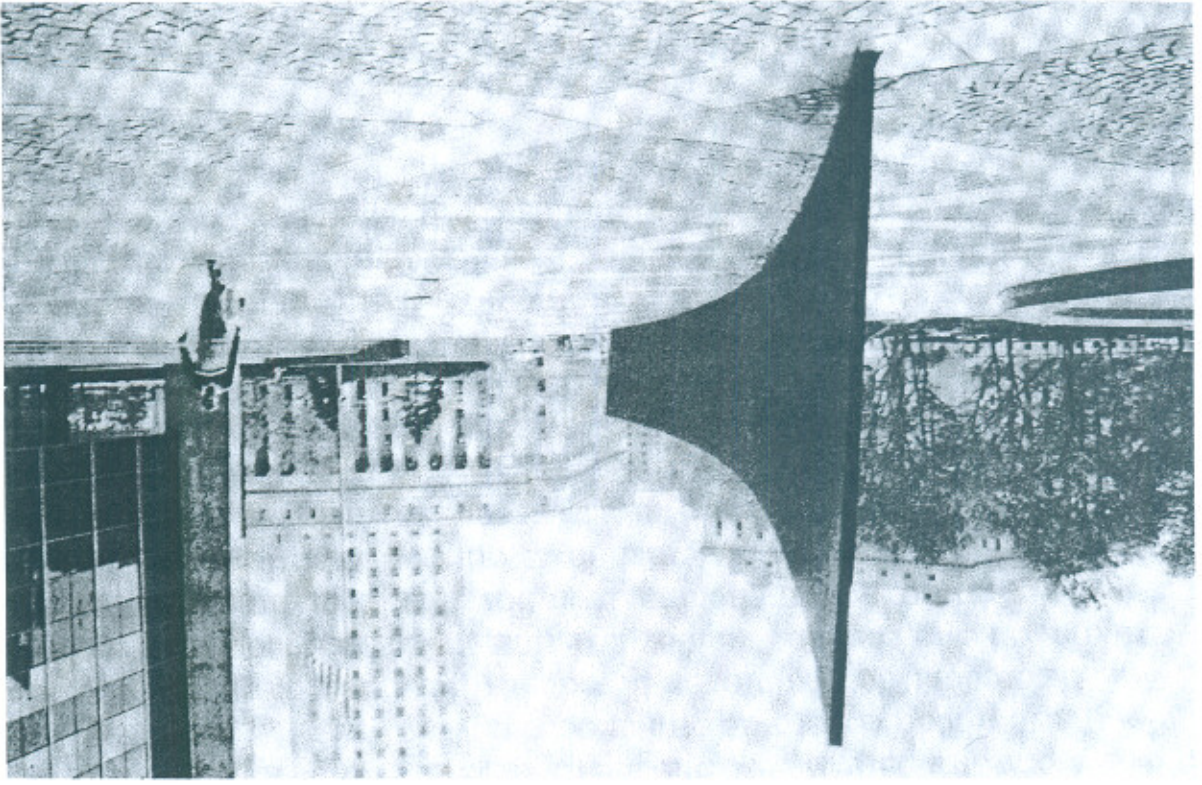
La ciudad está llena de signos coercitivos y prohibiciones que nos indican las normas a seguir en el recorrido de ese territorio (semáforos, pasos de cebra, zonas restringidas, no pisar el césped, direcciones obligatorias, carriles de tráfico, etc.). La posibilidad de utilización de ese territorio depende de la ‘correcta’ observancia de las normas, establecidas por no se sabe ‘quién’ que tutela nuestros pasos. Los recorridos son escogidos por el caminante, pero la forma de realizarlos depende de esas otras instancias fantasmas.

El transeúnte no se interroga a cada paso por el sentido de esos signos sino que los asume de tal manera que, aun siguiendo obedientemente las ‘indicaciones’, no repara ni en ellos ni en las modificaciones que imprimen a su marcha. La propuesta de Richard Serra es también un obstáculo, pero rotundamente explícito e inapelable ya que es materialmente imposible transgredirlo (se mire por donde se mire, no se puede atravesar un muro de acero). En este caso, la recepción de la orden que desvía la inercia de la marcha resulta totalmente consciente y, de esa manera, ofrece la opción al espectador de preguntarse por el sentido de esa u otras perturbaciones del espacio cotidiano.

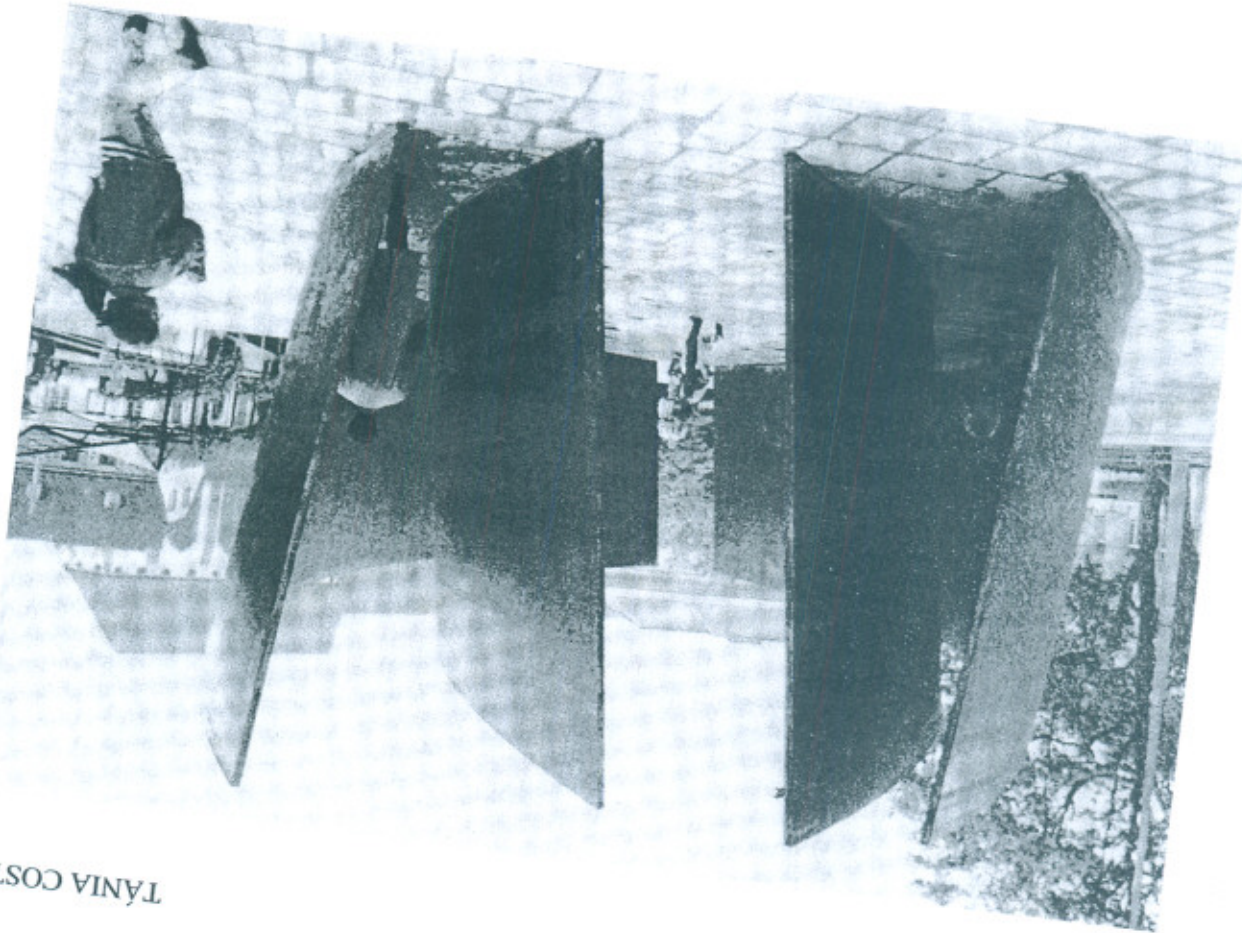
Es ésta una manera de tomar conciencia del propio cuerpo, del lugar que ocupa, de sus relaciones con el entorno, de la densidad del espacio transitado y, sobre todo, del movimiento. De la misma manera que obedecemos los signos dispersos por la ciudad de forma mecánica, convirtiéndolos en creencia, la acción repetida del trayecto cotidiano resulta un simple trámite con el fin de trasladar nuestro cuerpo de un punto a otro. Para que ese ‘trasladar’ se convierta en ‘desplazar’ es necesario experimentar de forma consciente el intervalo entre esos dos puntos, que es donde realmente habita el movimiento.

El acercamiento progresivo al muro de Serra, los cambios de tamaño que percibimos en él, los diferentes puntos de vista con que lo captamos, el proceso de deformación de sus curvas, los distintos aspectos que presenta bajo una mirada peripatética, etc., nos ofrecen la posibilidad de apropiarnos del propio movimiento, de aprehender nuestro cuerpo en acción. A su vez, el momento de rebasar el muro y pasar de un interior a un exterior —simbólico o, como mínimo, virtual— abre un campo de reflexión respecto a la consideración del cuerpo como límite entre la interioridad y la exterioridad. De hecho, el muro de Serra simplemente separa un exterior de otro exterior que en realidad son el mismo y, ciertamente, ni siquiera separa sino que tan sólo perturba.









TANIA COSTA

EL TRAYECTO COMO ACTO CREATIVO. ERNEST PIGNON-ERNEST

Lo decisivo no es la prosecución de conocimiento a conocimiento, sino el salto en cada uno de ellos. El salto es la marca imperceptible de autenticidad que los distingue de las mercancías en serie elaboradas según patrón.

(Walter Benjamin<sup>3</sup>)

Parte de la obra de Ernest Pignon-Ernest (Niza, 1942) consiste en encolar copias serigrafiadas sobre los muros de lugares escogidos en una zona urbana. El dibujo original suele representar la figura humana a tamaño natural y está realizado a carboncillo, en blanco y negro, con predominio del claroscuro y a la manera del figurativo clásico.

Para una de sus intervenciones en la ciudad de Nápoles distribuye cincuenta serigrafías de un estudio basado en *La peste* de Luca Giordano. El cuerpo abandonado y semidesnudo de un hombre muerto, surgiendo de la oscuridad de un rectángulo negro, se repite por los callejones del barrio antiguo de la ciudad. Destaca el virtuosismo del dibujo, la dramática utilización de las sombras y la ilusión de una tercera dimensión, desde el primer plano ocupado por el brazo tendido hasta la desaparición de las piernas en la oscuridad de un falso agujero dibujado en la pared. A pesar de ello, no pretende confundirse con la 'realidad' ya que el blanco y negro lo distingue claramente del mundo en color que lo rodea y, por otra parte, la escena que representa es un fragmento arrebatado al arte imperecedero de otra época.

A diferencia de posiciones heredadas del pasado, el concepto de verdad o, en este caso, de validez artística, no se ve ligado a consideraciones tales como la permanencia, la inmovilidad o la inmutabilidad. Es más, ni siquiera atiende a la demanda de obra única, original y originaria, portadora de esa especie de aura trascendente cedida por el gesto del pintor.

Las serigrafías de Pignon-Ernest se adhieren a las paredes como una nueva/vieja piel, siguiendo las rugosidades de los muros y las propias del encolado. La especificidad del material —el papel— implica el inicio de su desmaterialización desde el momento mismo en que es colocado.

Las condiciones de la exposición desnuda en plena calle (climatología, polución, desperfectos accidentales e intencionados, etc.) van imprimiendo en su superficie los cambios propios del paso del tiempo. La obra está en proceso de desaparición constante, construye sus cimientos

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987, p. 150.



sobre lo efímero, se constituye desde la propia ausencia. Y ese hombre derrumbado en la calle es la viva imagen de la finitud de la obra, de la finitud del que la contempla.

La obra de Pignon-Ernest no ocupa físicamente espacio alguno sino que, más bien, inserta cavidades inventadas en los muros ya existentes de un lugar de paso. Los 'puntos aquí', determinados por la localización de los dibujos, aparecen diseminados de tal manera que no indican un centro concreto, ni dirección a seguir, ni principio o final. Las intervenciones, por lo tanto, simplemente actúan como marcas impresas en un territorio y la conversión de estos signos en trayecto tan sólo concierne a la acción del espectador. Éste se encargará de construir su propio recorrido, individualizándolo al establecer el orden de sucesión de los distintos tramos atendiendo a sus intereses (casuales, tangenciales o intencionales).

De esta manera, empieza a emerger el ejercicio de uno de los constructos básicos de la identidad: la apropiación del espacio. Primero, mediante la percepción del espacio a través de la obra, que es donde ésta muestra su poder afectante. Después, por la acción del espectador al habitar el espacio, con lo que objeto y sujeto se reúnen en un mismo ámbito resultando indiscernible quién se oculta tras una máscara u otra. Finalmente, ante la transformación del espacio realizada por el espectador, que es el momento en que él se vuelve afectante para con la obra. En este último punto, 'transformar' sustituye a 'apropiar' o, más bien, desplaza su sentido hacia un significado más cercano al de adecuar, adaptar, acondicionar o, en definitiva, a hacerlo apropiado.

El papel del espectador se torna complejo ya que no sólo se encuentra inmerso en la obra –dotando de sentido un campo escultórico que reclama su presencia– sino que, además, interviene en el proceso de creación constante que se desprende de los repetidos encuentros con un mismo elemento. Un elemento que, en realidad, se halla abocado al cambio, ya sea por la especificidad del material como por los distintos significados que le imprimen los diferentes emplazamientos y los acontecimientos que lo rodean.

Ante el encuentro con los dibujos de Ernest-Pignon, el espectador rescata recuerdos de su memoria, formula relaciones entre lo sentido y lo pensado, establece vínculos con su propio discurso... Y en los sucesivos reencuentros con el hombre derrumbado va transformando esas impresiones iniciales, va añadiendo nuevos datos recogidos por el camino, va rememorando anteriores presencias, va recuperando y revisando diálogos surgidos de la experiencia del trayecto escultórico.

El transcurrir de estas modificaciones descubre el ser en proceso de la obra y el ser en proceso del que la transita. El acto de creación del



espectador, donde reside la emoción del que transforma, nace en los tramos que separan/unen un encuentro con el otro. Es en esos 'espaciamientos', habitados desde el movimiento, donde se desarrolla el carácter de modificación y de progreso. Es en esas distancias donde las tensiones creadas por el que camina se precipitan y devienen densidad en el (del) espacio. Las palabras de Bergson «la visión ha envejecido un instante» se despliegan aquí en todas las direcciones posibles y alcanzan tanto a la obra como a aquellos que participan de ella.

