

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

# LO QUE PESA UNA CABEZA

ESCULTURA TRAS EL 73



## CRÉDITOS DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

### CABILDO INSULAR DE TENERIFE

PRESIDENTA DEL EXCMO. CABILDO INSULAR DE TENERIFE:  
Rosa Elena Dávila Mamely, CONSEJERO INSULAR DEL ÁREA DE  
CULTURA, MUSEOS Y DEPORTES: José Carlos Acha Domínguez,  
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN DE TEA: José Carlos Acha  
Domínguez, Lope Domingo Afonso Hernández, Yolanda María  
Baumgartner Hernández, Carmen Dolores de la Hoz Guerra, María  
Candelaria de León Luis, Serafín Mesa Expósito, Beatriz Trujillo  
Trujillo, Naím Valerio Yáñez Alonso.

### EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

DIRECTOR ARTÍSTICO: Sergio Rubira Gutiérrez, GERENTE: Jerónimo  
Cabrera Romero, CONSERVADOR DE LA COLECCIÓN: Isidro Hernández  
Gutiérrez, CONSERVADOR DE EXPOSICIONES TEMPORALES: Néstor  
Delgado Morales, DIRECTOR DE MANTENIMIENTO: Ignacio Faura  
Sánchez, DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES Y AUDIOVISUALES:  
Emilio Ramal Soriano, DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN: Paloma  
Tudela Caño, DEPARTAMENTO DE PRODUCCIÓN: Estíbaliz Pérez  
García, Irene Hernández Batista, ÁREA JURÍDICA: María José  
Fernández de Villalta Calamita, Daniel Pérez Díaz, ÁREA ECONÓMICA:  
Rosa M. García Luis, Pablo Javier Hernández Pérez, JEFE DE  
MANTENIMIENTO: Francisco Cuadrado Rodríguez, SECRETARIA  
DE DIRECCIÓN: María Milagros Afonso Hernández, AUXILIAR  
ADMINISTRATIVO: Isabel García Dorta, CONVENIO REGULADOR  
DE PRÁCTICAS PROFESIONALES NO LABORALES EN EL  
MARCO DEL PROYECTO ISOS “FOMENTO CONTRATACIÓN DE  
MUJERES”: Jamai Obadiah Rodríguez, Yéssica María Martín Santana,  
CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE - DEPARTAMENTO  
ADMINISTRATIVO CFIT: Rosa Hernández Suárez, DEPARTAMENTO  
TÉCNICO CFIT: Emilio Prieto Pérez.

### SERVICIOS EXTERNALIZADOS

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y CFIT: Sara Lima (Promoción  
y Desarrollo de Eventos Canarias SL), ÁREA DE REGISTRO  
COLECCIONES: Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo de  
Eventos Canarias SL), TÉCNICO DE CONSERVACIÓN: Alejandro  
Castañeda Expósito (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias  
SL), COMUNICACIÓN: Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.), Sara  
Begoña Pérez Márquez, MEDIACIÓN: Alba Tavío (A.E.G.B.), Bárbara  
Narelys Hernández Calero (A.E.G.B.), Joel Peláez Amador (A.E.G.B.),  
EDUCACIÓN Ana Cruz Vera\*, Carmen Zaida Hernández Romero\*,  
Inés Pozo Hernández\*, Joana Carrión González\*.

\*(Asoc. Canaria para la Potenciación del Desarrollo Social Generación 21)

## LO QUE PESA UNA CABEZA Escultura tras el 73

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

LO QUE  
PESA UNA  
CABEZA

ESCULTURA TRAS EL 73

## ÍNDICE

Gilberto González y Néstor Delgado: <i>Lo que pesa una cabeza</i> . . .	7
Néstor Delgado: <i>Un jardín tan extraño</i> . . . . .	13
Sala 1 . . . . .	23
Aurembiaix Ainsa y Bertran: <i>Donde estuvo mi peso</i> . . . . .	21
Sala 2 . . . . .	27
Isabel Tejada: <i>Aurèlia Muñoz</i> . . . . .	43
Sala 3 . . . . .	50
Tania Pardo: <i>Esculturas blandiformes</i> . . . . .	63
Sala 4 . . . . .	69
Gilberto González: <i>Jugad, jugad, malditos</i> . . . . .	95

I

LO QUE  
PESA UNA  
CABEZA

GILBERTO GONZÁLEZ  
NÉSTOR DELGADO

7

Cada fecha redonda –veinte, cuarenta, cincuenta años– parece reactivar la memoria del jardín escultórico de Santa Cruz de Tenerife fruto del Encuentro Internacional de Escultura en la Calle. Como en una costa agreste y nebulosa, las naves varadas de una vanguardia tardía parecen cobrar vida. Hay algo espectral en ellas: el recuerdo de una ilusión hoy ausente, el eco de algo festivo que vislumbraba un futuro mejor.

En 1973, un conjunto heterogéneo de obras –móviles cinéticos, geometrías monumentales, planos abiertos y volúmenes cerrados– se presentó como un ecosistema escultórico empeñado en resignificar el espacio urbano. Resulta paradójico que aquello ocurriera en plena crisis del objeto artístico, cuando el arte ya se desplazaba hacia el conceptualismo, el *happening* o los lenguajes efímeros. En Canarias, sin embargo, la crisis de la modernidad adoptó la forma de la permanencia: la escultura se inscribió en la ciudad como testimonio material de una aspiración utópica, una poética que encerraba, no obstante, una dialéctica entre el antimonumento y la monumentalidad, impuesta irremediabilmente como aspiración última.

En ese punto arrancaba *Lo que pesa una cabeza*: el enfrentamiento entre el peso literal de la materia y el peso simbólico de una historia que, casi sin advertirlo, encierra la metáfora de cómo –y quién– decide el modo en que se habita la ciudad. No proponíamos reproducir los relatos de los distintos Encuentros, sino, más bien, interrumpir su armonía aparente, provocar una dislocación que permitiera repensar –desde el presente– si aún hoy la escultura puede algo. Lo hacíamos con una herramienta quizá también caduca: la historia del arte.

Con motivo del 50 aniversario del I Encuentro, retomamos una reflexión nuestro a modo de ver central a la par que gran dilocuente, la función del arte en la vida. En 1993, el II Encuentro desplazó la mirada hacia la relación entre cultura y ciudad, alejándose de la conmemoración para ensayar nuevas estrategias de inserción del arte en el espacio común. *Lo que pesa una cabeza* no buscaba ahora una revisión nostálgica, sino una reactivación del impulso crítico y experimental que animó aquellas experiencias.

Si las ediciones anteriores expandieron la práctica escultórica hacia la calle, en esta exposición proponíamos trasladar ese espíritu al interior del museo: un espacio que, lejos de clausurar, actuase como laboratorio de persistencias y desvanecimientos. Pensamos así el espacio como un campo de relaciones donde materia y concepto se enfrentaban en una visión aparentemente reaccionaria, pero que, al apostar en la mayor parte de los casos por la intangibilidad y la imposibilidad de permanecer, atentaba contra la línea de flotación de lo patrimonial.

Por tanto, y aun a riesgo de incurrir en los mantras que parecen dominar el discurso actual –que no la práctica– procurábamos llevar al límite la idea de procesos vivos –que, como no podía ser de otro modo, acaban en la muerte. Entendíamos así la escultura no como objeto estático, sino como un proceso vivo, mutante y en degradación, capaz de registrar tanto la acción del tiempo como la de los cuerpos que la atraviesan y la transforman.

Para ello partíamos de un recuerdo: las sucesivas instalaciones de *Penetrable*, de Jesús Rafael Soto. De todos los Encuentros y

## 10

Efraín Pintos (Cardona, 1941). *Jesús Rafael Soto. Primera Exposición Internacional de Escultura en la Calle. Santa Cruz de Tenerife (1973)*. Cortesía del fotógrafo.

aniversarios, esta «escultura», hija del último intento feliz del arte cinético por insuflar un aliento final a la vanguardia, era la más recordada. Ciertamente o no, casi cualquier vecina de la ciudad parecía guardar memoria de cómo había interactuado con ella, por contra muchas de las personas dedicadas al servicio público parecía, recurrir a su ejemplo para ilustrar la supuesta imposibilidad de que lo lúdico y lo colectivo pudieran pervivir si se hacía un uso libre de la misma.

Así, en tiempo récord y no sin desacuerdos sobre el color de los filamentos y otros matices historiográficos–, *Penetrable* volvió a Santa Cruz para testimoniar que la escultura, y el arte en general, hablan de una relación compleja y casi traumática entre cuerpo y memoria. Fue, en ese sentido, un acierto pleno, sin embargo, como en ocasiones anteriores, regresó al final de la exposición y ya desmembrada a un almacén a la espera de otro mejor momento. Ganó el patrimonio, ganó la cabeza.



Figura central del arte cinético y óptico internacional, Soto formó parte del círculo de artistas vinculados a la Galerie Denise René y participó en muestras como *Le Mouvement* (1955) o *The Responsive Eye* (MoMA, 1965). Su obra investiga las nociones de vibración visual, energía espacial y desmaterialización de la forma sólida. El *Penetrable*, presentado en el I Encuentro Internacional de Escultura en la Calle e instalado en el Parque García Sanabria en 1973, fue concebido como una escultura transitiva, pensada para ser habitada por el espectador. Esta pieza pone en tensión lo efímero y lo permanente, lo público y lo institucional, y ha sido reinstalada en varias ocasiones, enfrentando siempre los límites materiales y políticos de su conservación. Aunque su apariencia es lúdica, la obra actúa como un índice de las tensiones urbanas que rodean al arte cinético en el espacio público: la dificultad de mantener su carácter interactivo, su fragilidad estructural y la contradicción entre su vocación utópica y su destino de obsolescencia. En el contexto del Encuentro, la presencia de Soto y otros artistas cinéticos fue breve, aunque significativa: algunas piezas, como los móviles de Sempere o Sobrino, lograron permanecer, mientras que otras, como esta, revelaron el carácter inestable del proyecto escultórico moderno.



## II

# UN JARDÍN TAN EXTRAÑO

NÉSTOR DELGADO

Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar, 1923 – París, 2005)  
*Penetrable*, (1973/1993/2023). Estructura metálica de hierro y cordones de nylon.  
Cortesía del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife / Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y el Hierro. Producción TEA / Cabildo Insular de Tenerife.

A veces solo consigo rescatar anécdotas. Como aquella que leí sobre la obra de Mario Ceroli. El artista quiso escribir, con árboles, sobre las colinas de Santa Cruz, los cuatro elementos de la física griega: fuego, tierra, aire y agua. El proyecto se truncó. De la primera palabra solo quedó, en la ladera, un simple «fue».

Ese accidente poético convirtió la realidad material de la escultura en una idea que juega entre la necesidad y el azar. Entre la medida y el gesto inacabado. Entre la cadena causal que impone su lógica y la grieta que abre la posibilidad de seguir decidiendo. Aquello que no concluye, pero se transforma en promesa, siendo su apertura más que su cierre lo que nos deja persiguiendo un enigma.

En la crónica del I Encuentro Internacional de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife, la historia del proyecto de Ceroli aparece narrada con cierta ironía, como si se tratara de la «obra más conceptual» de aquella cita. Pero, ¿acaso lo verdaderamente conceptual no residía en la pieza en sí, sino en la potencia latente de su interrupción? Esa historia apenas mencionada, y sin embargo tan elocuente, condensa el reverso de una época: nuestro propio presente. En ella se entrelazan la poesía, el paisaje y la desaparición para materializar lo contemporáneo como una experiencia del tiempo que absolutiza el ahora y disuelve sus vínculos con el pasado y el futuro. Su distancia respecto al monumento anticipaba, de algún modo, lo que años más tarde formularía Rosalind Krauss en su esquema del «campo expandido»: una escultura disuelta entre arquitectura y paisaje, en el umbral de la negación de ambos.

Justo en ese espacio intermedio, donde los límites del arte se desdibujan, todo se mantiene en tensión: la voluntad de la forma

frente a las fuerzas externas que interrumpen su despliegue. Nada queda ya de aquellos árboles «de flor roja». El pretérito del «ser» desapareció entre los ramales, como si nunca hubiera existido. Lo que persiste no es una imagen intemporal, sino su eclipse: un espacio negativo. Por eso uno se siente tentado a celebrar, más que en ninguna otra obra, ese «fue» como verdadero punto final de una cierta idea de modernidad. Algo que fue, pero que acaso ¿no sigue siendo?

La respuesta está aquí, en el paisaje naturalizado que atraviesa la ciudad. En él conviven, en un mismo orden, esculturas modernas y monumentos autoritarios que marcan las horas de plazas y ramblas. No aparecieron de forma espontánea: fueron una apuesta por dotar al entorno de densidad simbólica, por fijar las ideas en piedra, hierro y hormigón. Hoy, en su obstinada perdurabilidad, exhiben tanto el eco de su gloria como las huellas de su ruina. Lo que un día fue gesto de invención se ha vuelto imposición y la forma ha terminado por confundirse con el paisaje. Roland Penrose, al describir la diversidad escultórica de Santa Cruz, se deleitó al imaginar la ciudad como un jardín exuberante, donde tráfico, peatones y vegetación se entrelazan bajo la sombra de laureles de Indias y tulipaneros del Gabón. Aquí, la modernidad se materializó en esa espesura de especies exóticas, injertos de otros mundos que, forjados en metal y sombra, respiran al ritmo de la ciudad.

Ese jardín latente en la descripción de Roland Penrose reaparece como laberinto: no por azar, ambas figuras operan como metáforas del lenguaje. En su crónica, el *Penetrable* de Jesús Rafael

Soto, el *Homenaje a Gaudí* de Eduardo Paolozzi o el *Monumento al gato* de Óscar Domínguez aparecen como variaciones de un mismo motivo: espacios exuberantes que producen extravío, exploraciones que avanzan a través de la pérdida de sentido. Esa inestabilidad atraviesa también la literatura: en *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll, las palabras se vuelven criaturas indómitas —«la cuestión es quién es el amo», dice Zanco Panco—, recordando que el lenguaje es siempre un territorio de poder. Teresa de Lauretis retomó esa escena para mostrar cómo los signos están habitados por las intenciones de sus «amos», históricamente masculinos. De modo análogo, el espacio público puede leerse como un lenguaje materializado: una trama de símbolos, recorridos y jerarquías invisibles donde el poder masculino se ha inscrito —y naturalizado— en el parque escultórico.

En su intento por escapar de la cárcel de los símbolos y del poder de los «amos», esculturas contemporáneas como Eva Hesse o Louise Bourgeois desarrollaron tácticas de fuga: menos estables y monumentales, más sensoriales y abiertas a la experiencia. Como señaló Lucy R. Lippard, se trata de una abstracción que se desplaza del encadenamiento simbólico —en particular del repertorio fálico y jerárquico— hacia una implicación física y sensorial directa. Importa menos lo que la forma significa que lo que hace. En un presente saturado de relatos heredados, surge el antídoto de lo relativo: dejarse afectar antes que categorizar. Este giro implica el abandono tanto de la arbitrariedad pura como del simbolismo cerrado, en favor de formas que operan en el plano perceptivo y material. Se trataría de formas que no representan ni ilustran: actúan como cuerpos ambiguos, cercanos a lo orgánico,

que activan el espacio y producen sensaciones. Más que ser interpretadas, reclaman ser experimentadas.

Pensar la escultura contemporánea desde esta perspectiva —menos monumentalizada— puede ayudarnos también a generar un contrapunto a la forma en que se ha figurado el jardín. Aparecen así como dispositivos que organizan y domesticar el espacio, pero también como ámbitos atravesados por la fuga y la inestabilidad. Un gesto que opera como umbral entre lo natural y el artificio, entre lo real y lo imaginable, y que, lejos de oponerlos, los vuelve complementarios. Volver a la forma a través de su negación: no como objeto afirmativo, sino como potencia latente, como evocación.

Afinar la percepción para captar posibilidades aún no oídas. Sintonicé con esta idea —la forma que toma lo contemporáneo como un ejercicio de afinación— escuchando *La estatua del Jardín Botánico* de Radio Futura. La canción evoca una figura inmóvil, cautiva del movimiento de los peces y del lenguaje de las plantas: un ser artificial atravesado por el pulso del mundo, atento a sus ritmos, pero incapaz de intervenir en ellos.

Según contó Santiago Auserón, la escribió mientras leía la *Monadología* de Leibniz y escuchaba *Another Green World* de Brian Eno. Es significativo que ambas referencias laten en la canción como dos visiones poético-filosóficas opuestas y, al mismo tiempo, complementarias. En el «mejor de los mundos posibles» de Leibniz, «cada porción de la materia puede concebirse como un jardín lleno de plantas o un estanque repleto de peces...»: un universo de

correspondencias infinitas donde todo tiene su causa, su lugar y su razón suficiente. En cambio, en el «otro mundo verde» de Eno, la creación no se impone, se cultiva: no se proyecta un orden, se acompaña un proceso. Como escribió Auserón en un texto publicado en *Humo*, evocando ambas influencias: «No habría fascinación si no surgiese todo de un ligero trazo».

Vivimos rodeados de símbolos que parecen haber faltado a su promesa. Observan desde la espesura sin saber ya a qué futuro responder, pero siguen ahí, insistiendo. Nos recuerdan que el porvenir que alguna vez se imaginó es ahora un presente que nos contiene y nos limita, que se siente como un tiempo suspendido, sin salida, cuya opresión intentamos conjurar recorriendo las mismas calles y repitiendo las mismas encrucijadas. Como en la canción, permanecemos sentados «en la penumbra de un jardín tan extraño», esperando una revelación que nos permita salir de este mundo, pero que no termina de llegar.

Hoy por hoy, este edén no es un refugio idílico, sino un espacio ambiguo donde el orden y la contingencia conviven sin resolverse. Lo habitamos, pero ya no desde la confianza en un sentido estable, sino desde una atención melancólica, casi metálica. Ya no se afirman los signos plenos, ni siquiera como promesas de permanencia, sino los restos sin un destino claro. Nos acompañan figuras que no representan un pasado ni anuncian un futuro, sino que insisten en un presente espeso, cargado, a su vez, de no pocas ausencias.

Pesa todo aquello que no permite la ligereza. Los relatos heroicos perpetúan un mundo que ha perdido su capacidad inventiva —no

por lo que fue, sino por lo que no deja ser. Se resisten a desaparecer del todo, incluso cuando su significado se ha ido erosionando. Quizás el gesto consista en una cierta renuncia, para que la forma se disuelva en sus propios límites. Tal vez ya no se trate de seguir erigiendo, sino de aprender a habitar esta penumbra: aceptar que el mundo no se dirige hacia una forma definitiva, sino que persiste en su lenta disolución.

Al recorrer estas calles, sigo sintiendo cierta inquietud. Imagino que las esculturas devuelven la mirada. Mentiría si dijese que no me atrae su apariencia eterna. Me pregunto, sin embargo, qué forma tendría hoy su movimiento, a qué ritmos podrían responder —no tan marcados por un deseo de perpetuarse, como por la intensidad que aún las atraviesa— o, más aún, cómo sería este mundo si, como en la historia de Ceroli, todas ellas no hubiesen alumbrado otro deseo que el de su propia desaparición.





En 1979, en plena dictadura chilena, Lotty Rosenfeld llevó a cabo una de las acciones más significativas del arte político latinoamericano del siglo XX: *Una milla de cruces sobre el pavimento*. A través de un gesto mínimo –colocar una cinta blanca en sentido transversal sobre las líneas de tráfico que dividen los carriles de la ciudad–, la artista transformó un signo de control vial en una cruz que cortaba la lógica de circulación impuesta por el régimen. Aparentemente simple, la acción abría un espacio de ruptura en el paisaje urbano, reconvirtiéndolo en superficie crítica. Rosenfeld formó parte del colectivo CADA y de la llamada Escena Avanzada chilena, un grupo de artistas que, en los años más duros de la represión pinochetista, exploraron formas de insubordinación simbólica desde el arte. En este contexto, la escultura se expandió más allá del objeto para situarse en el gesto, la calle y el cuerpo como soportes. La obra de Rosenfeld no se inscribe en un relato monumental, sino en un presente entendido como campo de batalla de la historia. Como escribió Nelly Richard al analizar la Escena Avanzada: este grupo de artistas «rediseñaba –desde la inscripción del gesto del artista en la materialidad viva del cuerpo y el paisaje– una nueva topología de lo real». Entre los dos grandes relatos que marcaban el campo cultural chileno –la oficialidad opresora del régimen militar y la réplica negativa de la resistencia nacional-popular–, las acciones de la Escena Avanzada proponían una vía distinta: una política del arte que no ilustraba la ideología, sino que desorganizaba sus códigos. *Una milla de cruces sobre el pavimento* encarna esa estrategia. El pavimento, pensado como territorio de tránsito regulado, se vuelve aquí un campo de inscripción para una señal anómala, que corta, interroga y desplaza. Desde el arte, Rosenfeld activa así un régimen visual capaz de subvertir los signos de lo cotidiano y generar, en plena dictadura, un espacio posible para la imaginación crítica.

Lotty Rosenfeld (Santiago de Chile, 1943 – Ibídem, 2020)  
*Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979). Video acción.  
Duración: 4'29".  
Cortesía de la Fundación Lotty Rosenfeld.

Miembro histórico del grupo ZAJ y pionera en el arte de acción en el Estado español, Ferrer ha desarrollado una obra que transita entre la performance, el objeto intervenido y la instalación, atravesada por un humor radical y una voluntad de desestabilización política y perceptiva. En *Paquet Cadeau – Made in France 2-5*, presentado ahora sobre una peana con vitrina, Ferrer toma un adoquín –símbolo icónico de las revueltas estudiantiles del Mayo del 68– y lo convierte en un regalo sellado con cinta y etiqueta de origen. El gesto condensa varias capas de ironía: la violencia urbana transformada en objeto doméstico, la carga ideológica del pavimento encapsulada como souvenir y la mercancía como forma última de todo acontecimiento político. La frase situacionista «Sous les pavés, la plage!» reverbera en la pieza como un eco suspendido: bajo el envoltorio, no hay playa, sino memoria endurecida. Lejos de la monumentalidad clásica, *Paquet Cadeau* articula una escultura conceptual y portátil, heredera de los ready-mades dadaístas –como el célebre *Cadeau* de Man Ray–, pero también del arte povera y del objeto político latinoamericano. En la obra de Ferrer, lo escultórico no reside en la masa o en el volumen, sino en la capacidad de cargar un objeto mínimo con una densidad crítica que desborda su forma. La artista encapsula el pavimento como territorio de lucha, pero también como residuo del orden urbano, jugando con la paradoja entre arte y mercancía, historia y fetiche.



Esther Ferrer (San Sebastián, 1937)

*Paquet Cadeau-Made in France 2-5* (1973).

Adoquín envuelto en papel, cinta y sello *Made in France*.

Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife.

III

## DONDE ESTUVO MI PESO

AUREMBIAIX

AINSA I BERTRAN

23

Situada en este espacio entre el suelo y el peso siento el cuerpo. Lo que ocupó. Veo a través de las rendijas. Te veo. Pero tú no me ves. Estoy. Y no puedo ser percibida. Mi forma, mi espacio se convierte en vacío.

Respiro. El interior se llena de exterior.

Puedo recordar tus ojos observándome, sin verme. Puedo recordar el peso. No sólo el peso frío del material, sino el peso del pasado. El peso del tiempo. El peso del espacio. El peso de todos y cada uno de los cuerpos que me observan. Tanto peso, que sólo noto el respirar.

Respiro. El exterior se llena de interior.

Tu imagen se distorsiona. Tu cuerpo se insinúa, como una sombra, entre la infinidad de cables que nos separan. Te veo –o creo verte– como ya te vi. O como creí haberte visto, hace mucho tiempo, penetrando estos mismos hilos. Este mismo frío. Este mismo abrazo. Pero en otro lugar. Donde, a lo mejor, puede que nunca estuviéramos realmente.

Corro para salir y encontrarte. Y me caigo. El peso, la gravedad me empuja hacia el suelo. Pero no me deja. Adelaida Arteaga me sostiene. Quiero caer, y no puedo. Mi cuerpo se sostiene. Yo también quería liberarme. Mi cuerpo se veía sujeto, en constante corrección. ¿Cuándo es un cuerpo incorrecto? Dos años y medio. Mi forma se va modificando. No quiero corregirme. Déjame caer. Me apuntalan estos horcones igual que apuntalaban el

fruto. Todo recto. Todo como debe ser. Sus marcas, su recuerdo, forman parte de mi cuerpo para siempre. Ahora también del mío. Me deja caer.

Me crucé con Paula García-Masedo esperando reencontrarnos. Y no te encontré. Pero sí me encontré observando, sin saber muy bien lo que vi. Observando, protegida, envuelta, arropada. Observándote sin verte, ahora yo. Mirando como por una ventana a un lugar parecido al hogar, al retorno. Ese cristal empañado por el frío del tiempo –y del tiempo.

Intenté recordar aquello que me llevó hasta aquí. Aquellas que ya estuvieron aquí. Antes. Mucho antes. Veo sus fotografías y siento que me susurran. Me alivia. Todo el peso se vuelve más liviano. Menos difícil de soportar. Sólo estamos repisando nuestros pasos. Sus cuerpos se reflejan en nuestros cuerpos.

Sigo observando las fotografías. En ellas puedo sentir a Ana Mendieta y su cuerpo. Y la huella de su paso. No como residuo, sino como narrativa perdida. No como obra artística, sino como registro, como espacio entre la experiencia y la representación. En la fotografía una usurpación de lo real, un camino al vacío, al lugar donde no hay nada. Verdad provisional y contingente. Y veo la huella del cuerpo de Mónica Planes. Aquí, delante de mí. Está su huella, su cuerpo, pero su cuerpo ya no está. Las siento a ambas restregando su cuerpo con el entorno, creando paisajes. Paisajes donde me siento extrañamente en casa.

Es en el vacío de las formas, en la disolución del cuerpo –que

estuvo, y ya no está—, en el espacio en negativo, donde dialogamos, sin decir nada, sin ni siquiera estar.

Es en la distancia entre el cuerpo de Ana y la arena y la roca, y es en la distancia entre el cuerpo de Mònica y la arena y el cemento. Es en este espacio donde nos encontramos. En el recuerdo del gesto.

En el recuerdo de la acción —que fue, y ya no es—. En la obra que ya no está. «*L'escultura la porto al cos. Està als meus músculs, a la meva pell, al meu record. Els moviments van cap a dintre. L'escultura va cap a dintre, no cap a fora.*»

Es en su voz donde entiendo la subversión. La imagen final como consecuencia. Hacia dentro. *Cap a dintre*. Lo de fuera es consecuencia. Subversión del material. Cemento desencofrado, liberado. Liberado de su rigidez. *El moviment del ciment com l'aigua i com el cos*. La fragilidad de lo rígido. El tiempo.

Sus marcas en el espacio gritan. Y aunque, al igual que el cuerpo, sus obras estén destinadas a desaparecer, a descomponerse, a su retorno, al retorno de la materia a la materia, a la disolución de la forma y su recuerdo, sus marcas están —y siempre estarán— en nuestros cuerpos.

Nuestro cuerpo se moldea y moldea. Transforma. Dijo que transformamos con el estar y que *es perden els límits i només el gest es el vincle*.

Y sé que estuve. Y que no estoy. Pero también sé, que si yo no hubiera estado, que si mi peso no hubiera estado, nada hubiera sido. Ni escultura, ni escultora. Y si tu peso no estuviera ahora, esto no hubiera sido. Ni mensaje, ni nada que decir.







*Lady* prolonga la reflexión de David Bestué sobre la memoria material de la arquitectura y la ruina. A partir de fragmentos de escayola y restos vegetales, el artista elabora figuras quebradas que parecen emerger de un paisaje en descomposición. El título remite irónicamente a la *Lady Tenerife* de Martín Chirino, icono del I Encuentro Internacional de Escultura en la Calle de 1973, pero invierte su monumentalidad: frente al símbolo, fragilidad; frente al hierro, lo efímero. La obra articula un diálogo con el pasado del arte público, pero desde una escala íntima, casi arqueológica. Las flores marchitas y los pigmentos naturales sugieren un proceso de lenta degradación que convierte la escultura en organismo vivo. *Lady* es una meditación sobre la ruina como forma de conocimiento, sobre la persistencia de la materia más allá del ideal. En su aparente fragilidad, la obra reivindica la posibilidad de una belleza en tránsito, donde el tiempo y la naturaleza completan la acción del artista.

David Bestué (Barcelona, 1980)

*Lady* (2023). Escayola, pétalos de buganvilla y pigmentos naturales.

Cortesía del Artista. Producción TEA.

*Cor fantasma* de Mònica Planes investiga la relación entre cuerpo y materia desde un enfoque que combina la fuerza física con la vulnerabilidad. El cemento, maleable en su origen y rígido al endurecer, se convierte en metáfora del cuerpo y de su capacidad para adaptarse, resistir y transformarse. La artista trabaja mediante la fricción y el contacto directo con la materia, registrando las huellas del gesto en la superficie solidificada. En este proceso, cada marca funciona como una memoria corporal, como un latido petrificado. Las esculturas de Planes parecen oscilar entre la arquitectura y la anatomía, entre la permanencia y la desaparición. *Cor fantasma* propone así una reflexión sobre la temporalidad del cuerpo y su inscripción en el espacio: una arquitectura sensible donde lo material guarda memoria del movimiento. En el tránsito entre lo blando y lo duro, entre lo físico y lo afectivo, la artista transforma el cemento en una superficie viva, vibrante, capaz de conservar el eco de la presencia humana.





En *Nada separado*, Paula García-Masedo propone una escultura en proceso, frágil y mutable, que introduce una alteración sensible del espacio. Construida con materiales orgánicos y efímeros, la pieza se transforma con el tiempo, incorporando descomposición y cambio como parte de su lenguaje formal. La artista trabaja desde una concepción relacional de la materia: todo está conectado, vivo, en continuo intercambio. Inspirada en la noción budista de interdependencia, García-Masedo disuelve los límites entre lo escultórico, lo biológico y lo espiritual. *Nada separado*, no busca permanencia ni objetualidad, sino un estado de escucha hacia los procesos microscópicos que atraviesan la materia. En este sentido, la obra hereda ciertas inquietudes del posminimalismo y del trabajo de Eva Hesse, pero reorientadas hacia una ecología de la forma. Una fina capa de materia biodegradable va transformándose durante el transcurso de la exposición como resultado de las condiciones atmosféricas del espacio, dando lugar a la aparición de hongos. Los velos dividen el espacio y se mecen con la estela dejada por los visitantes. En el espacio expositivo, su presencia casi imperceptible modifica la percepción del visitante, transformando la sala en un entorno respirante. Lo que parecía invisible se vuelve atmósfera, y la escultura deviene hábitat temporal, organismo vivo y campo de relaciones.



En *Cornisa (Ayadán)*, Jorge Satorre desplaza un fragmento de su memoria personal hacia el terreno de la escultura. La pieza reproduce la huella de neumático de un Valiant 67, el coche que marcó su infancia, traducido al yeso mediante la técnica tradicional de terraja. Este procedimiento artesanal, ligado a la arquitectura, introduce una temporalidad lenta y un margen de error que resisten la idea de copia exacta. El contorno resultante funciona como eco o sombra de un objeto ausente, más cerca de la evocación que de la reconstrucción. En el cruce entre lo doméstico y lo institucional, la obra no clausura un relato, sino que sostiene un campo de incertidumbre donde el pasado aparece en fragmentos. El interés por los procesos manuales y las marcas del tiempo se aproxima a la lógica de la microhistoria, una atención a lo mínimo y lo localizado como vía de acceso a estructuras más amplias, traducidas aquí en forma escultórica.

En *A pesar de todo*, Adelaida Arteaga Fierro convierte los horcones empleados en los cultivos de plátano en esculturas. Estas estructuras verticales, ennegrecidas mediante la técnica japonesa *Shou Sugi Ban*, evocan tanto la combustión como la persistencia: lo que ha sido quemado, sobrevive. La artista rescata los horcones –procedentes de los bosques de laurisilva de Tenerife– y los presenta como vestigios de un sistema agrícola en desaparición. La pieza traslada así un fragmento del paisaje rural al espacio del arte, convirtiendo lo funcional en símbolo. En su disposición vertical y rítmica, los troncos adquieren una dimensión arquitectónica y casi ritual, recordando tanto a columnas como a cuerpos erigidos frente al desgaste del tiempo. *A pesar de todo* es una meditación sobre la fragilidad de las estructuras que sostienen la vida: sobre aquello que, aun deteriorado, se mantiene en pie. En esta conjunción de fuego, madera y memoria, Arteaga Fierro construye una poética de la supervivencia, un canto silencioso a la persistencia.



Adelaida Arteaga Fierro (Tenerife, 1969)

*A pesar de todo* (2018). Madera de horcón, técnica *Shou Sugi Ban*.

Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife.



En estas esculturas, Mónica Mays entrelaza memoria, materialidad y deseo en una coreografía de formas híbridas y mutantes. Su trabajo parte de técnicas artesanales –cestería, tejido, ensamblaje– que la artista combina con materiales industriales y pieles animales, generando estructuras que parecen a la vez domésticas y extrañas, blandas y amenazantes. Las piezas, vinculadas a su serie Homies, evocan la densidad barroca: acumulaciones de gestos y texturas donde cada elemento conserva su propia voz. Mays concibe la escultura como organismo polifónico, como cuerpo en transformación que respira entre lo natural y lo artificial. En *Slowmo rollercoaster* y *Another unidentified flying object*, lo cotidiano se vuelve fantasmático, y la materia, en constante tensión, sugiere un movimiento suspendido. En su conjunto, las obras proponen un imaginario de lo inestable: una escultura que vibra, que late, que se expande más allá de sí misma. En ese borde entre lo familiar y lo inquietante, Mays construye un lenguaje propio, hecho de fragilidad, memoria y metamorfosis

40

Mónica Mays (Madrid, 1990)

Izquierda: *Another broken unidentified flying object* (2022). Mimbre, piel, tejido, metal, láminas de plástico.

Cortesía de la artista.

Derecha: *Slowmo rollercoaster* (2022). Mimbre, piel, tejido, metal, láminas de plástico.

Cortesía de la artista.

En *Sandwoman*, Ana Mendieta condensa su búsqueda de fusión entre cuerpo, tierra y memoria. La artista modela una silueta femenina directamente sobre la arena, gesto elemental que convierte el paisaje en superficie de inscripción y el cuerpo en herramienta ritual. La materia blanda y perecedera se transforma así en metáfora de la existencia: la forma aparece solo para desaparecer, borrada por la marea. Mendieta reinterpreta la escultura desde la acción, desplazando el objeto hacia un territorio donde lo efímero y lo espiritual se entrelazan. La figura moldeada no es representación, sino presencia: huella de un cuerpo que vuelve a la naturaleza de la que procede. En este acto mínimo y ancestral, la artista enlaza la creación con el duelo, la pertenencia con la pérdida. *Sandwoman* es al mismo tiempo ofrenda y desaparición.



IV

# AURÈLIA MUÑOZ

ISABEL TEJEDA

Ana Mendieta (Cárdenas, 1948 – Nueva York, 1985)

*Sandwoman* (1983). Arena, acción efímera en la playa de Miami.

Documentación en Cibachrome.

Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía. TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife.

Aurèlia Muñoz (Barcelona, 1926-2011) fue una de las impulsoras de la eclosión que el textil experimentó durante las décadas de los 60 y 70 como un campo propicio para la experimentación lingüística. España no fue una excepción en la renovación de una disciplina que había tenido su punto de partida en las artistas de las vanguardias: desde las *dadá* (pensemos en las *Dada puppen* de Hannah Höch), las piezas de cariz constructivista de Sophie Taeuber, las creadoras de la Bauhaus, como Gunta Stölzl y Anni Albers, hasta las aportaciones de Martha Hennebert y Jean Lurçat.<sup>1</sup> Y es que el textil había sido relegado a ser considerado un arte menor, una artesanía, cuando se conformaron las jerarquías artísticas a partir del siglo XVIII. Si bien muchos artistas de las vanguardias produjeron obras de arte textil (sobre todo tapices, alfombras y diseño de telas, casi siempre por encargo), lo cierto es que se limitaban a diseñar el cartón sin ahondar en las posibilidades de una materia que nos acompaña desde el Neolítico. La relectura que en las últimas décadas se ha hecho de esta disciplina al amparo de los discursos de género y feministas, ha construido unas genealogías de manos femeninas que tejían en los telares fabriles y en la manufactura de elementos domésticos. Estas producciones, cómo se ha puesto en evidencia en el estudio del *patchwork* norteamericano con relato abolicionista y sufragista del siglo XIX o en los bordados carcelarios generados durante la Guerra Civil española, no se limitaban al trabajo imitativo y repetitivo, a seguir el patrón de la tradición, sino que fueron también soporte y fórmula de consignas políticas.

Reitero, en el renacer del textil que André Kuenzi vino a denominar *Nouvelle tapisserie*, la artista catalana Aurèlia Muñoz fue

1. Aunque el cambio de paradigma respecto al textil se produjo en el seno de la modernidad artística, quedaba mucho camino por recorrer. En la Bauhaus, Gropius creía que las estudiantes pensaban en dos dimensiones, por lo que las derivaba a los talleres de tejido. Vid. Hervás y Heras, J. (2015), *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*, Buenos Aires, Diseño.

un referente en la esfera internacional en los años 70, siendo invitada a las Bienales de Lausanne de los años 71, 73 y 77, o a la Bienal de São Paulo de 1973.<sup>2</sup> Aunque tras su fallecimiento en 2011 su pista desaparece de las más importantes citas artísticas y museos (por ser una artista mujer, por ser una artista textil), su trabajo ha sido legitimado en los últimos años con ímpetu gracias a las exposiciones llevadas a cabo desde el ámbito privado por la galería José de la Mano,<sup>3</sup> o a la presencia permanente de tres de sus trabajos en el MoMA de Nueva York.<sup>4</sup> Su familia, además, hizo una relevante donación de obras al MNAC en 2019, lo que ha enriquecido unas colecciones ya de por sí profusas en lo que al textil se refiere gracias a la larga tradición industrial catalana (*Nuar l'espai. Donació Aurèlia Muñoz*, MNAC, 2019-2021).

Si seguimos la estela conceptual de Rosalind Krauss, Muñoz operó en un textil «expandido» ajena a las fórmulas decorativas ligadas al interiorismo que en ocasiones confundió a algunos de sus críticos más convencionales. La artista saltó sin prejuicios a lo largo de su fértil trayectoria sobre la tópica división en disciplinas estancas de la modernidad —algo que pusieron en evidencia autores contemporáneos a ella como Daniel Giralt-Miracle, Vicente Aguilera Cerni o Romà de la Calle, cuando analizaban su trabajo en los años 80 y 90.<sup>5</sup>

La artista catalana se formó en uno de los hitos estatales más relevantes para el diseño y las artes aplicadas en España, la Escola Massana de Barcelona, por lo que contó desde el principio con importantes referentes. Entre sus primeras influencias cruzaba la

2. André Kuenzi, «S/T», en *Aurèlia Muñoz*, París, Centre d'Études Catalanes, 1985, p. 3.

3. Vease mi texto «Líneas paralelas. Seis artistas iberoamericanas de los años 60 y 70», en *Líneas Paralelas*, Galería José de la Mano, 2020, pp. 2-19; y «Aurèlia Muñoz», en *Aurèlia Muñoz. Textura, tensión, espacio (1970-1985)*, Madrid, Galería José de la Mano, 2020, sp.

4. La piezas están en la sección *Taking a Thread for a Walk* del museo neoyorquino.

5. Daniel Giralt-Miracle, «Vers une quatrième dimension textile», en *Aurèlia Muñoz*, París, Centre d'Études Catalanes, 1985, pp. 4-6; Vicente Aguilera Cerni, S/T, en *Aurèlia Muñoz*, Elche, CAM, 1991, sp.; Romà de la Calle, S/T, en *Aurèlia Muñoz*, Elche, CAM, 1991, sp.

larga tradición del tapiz europeo desde la Edad Media hasta el barroco con la obra de algunos artistas de las vanguardias como Paul Klee; en este sentido, hoy encontramos más concomitancias con Sonia Delaunay (*Couverture de berceau*, 1911), Sophie Taeuber (*Escultura de tela*, c.1916-17) o Anni Albers (*Texture*, 1926/1964) que, es muy posible, que Aurèlia Muñoz no estudiara en su etapa formativa.<sup>6</sup> Ya en sus obras seminales de los años 60 y 70 trabaja con las posibilidades textiles del collage y con el *patchwork* (*S/T*, 1964, MNAC), y experimenta con el uso espacial del tejido a partir de la técnica del macramé.<sup>7</sup> Se sirve, asimismo, de cubos de metacrilato para generar contenedores dentro de los cuales la obra se expandía y tensaba hasta encontrar soporte y límite (*Nus*, 1978).

La lógica inherente a estas piezas la llevó a volúmenes mayores (*Ens comunitari*, 1976; *Fragments de palmera*, 1976) que se monumentalizaron hasta dialogar con la arquitectura de tú a tú (véanse por ejemplo sus proyectos de 1982 en el Palacio de Cristal de Madrid y en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada); en estas intervenciones experimentó con la ligereza, con la levedad, lo que la condujo a las piezas de papel de las que hablaré más adelante. El tapiz abandonaba su tradicional fórmula bidimensional sobre los muros –presentes en los espacios palaciegos europeos desde la Edad Media–, para ocupar el vacío a partir de sobrios volúmenes tejidos con materias naturales. En su experimentación de las posibilidades tanto monumentales como aéreas de sus tejidos de nudos, investigó en una genealogía del anudar para la que sumaba las técnicas occidentales con las orientales utilizando el sisal, el lino, el yute, la lana o las cuerdas. Aurèlia

6. Los referentes de Muñoz fueron por fuerza masculinos, ya que la obra de las artistas de las vanguardias ni se conocían ni se enseñaban en los centros de educación superior españoles en los años 60. No obstante, los parangones formales y materiales que podemos realizar actualmente nos conducen sin duda a las creadoras europeas de la segunda y tercera décadas del siglo XX.

7. Pilar Parcerisas, *Aurèlia Muñoz*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1990, p. 24.

Muñoz fue una pionera en esta fórmula tridimensional de entender lo textil, más allá del formalismo abstracto que imperaba en la mayor parte de creadores que trabajaban con la técnica del macramé, al tiempo que en su experimentalidad analizaba la especificidad de unos materiales que en sus manos cobraban un nuevo sentido.

Encuentro interesantes concomitancias entre Muñoz y dos autoras que trabajaban contemporáneamente en contextos geopolíticos radicalmente diferentes. *Tres personatges* (1971), pieza con la que participaría en la V Biennial International de Lausanne, presenta analogías con los grandes textiles corporeizados y sexualizados de la polaca Magdalena Abakanowicz (*Czerwony Abakan*, 1969), pero también con *Rope Piece* de la germano-norteamericana Eva Hesse (1970).<sup>8</sup> Las tres creadoras –las dos primeras formadas durante una dictadura– proponen arquitecturas colgantes, dramáticas, que pueden ser habitadas y atravesadas por los públicos. Espacios para la gente. Esculturas democratizadas que podían ser penetradas. Si bien se encuentran en línea con las propuestas ambientales del Minimal, como contraste y en algún caso como reacción, sus formas no son ni industriales ni fijas, son irregulares, manuales y tejidas generalmente con materiales orgánicos para generar instalaciones variables, siempre cambiantes y maleables, informes.<sup>9</sup> Las tres, casi paralelamente, llegan a similares resultados, a lo blando, y en el caso de Hesse y Muñoz a lo leve, a lo ingrávido, pese a proceder de diferentes tradiciones: Hesse de la escultura (de hecho se sirve de la experimentación con nuevos materiales como el caucho y el látex, a los que suma la cuerda y los hilos) y

8. En Lausanne, de hecho, se encuentra con Abakanowicz y con la croata Jagoda Buić con las que comparte intereses ligados al espacio, los volúmenes y las texturas. Vid. Andreu Dengra y Sílvia Ventosa, «Aurèlia Muñoz. Recerques infinites. Fibres, textures i espai», *Data tèxtil* nº 29, 2018.

9. En este sentido también podemos citar las esculturas de fieltro en forma vaginal de Robert Morris realizadas en 1969, que se deslizan desde el muro hacia el suelo manteniendo una estructura relivaria. En *Lo que pesa una cabeza*, debemos también hablar de una instalación de carácter más lúdico, *Penetrable* de Jesús Rafael Soto (1973).

Abakanowicz y Muñoz del textil.<sup>10</sup> Si bien Muñoz no abandonó nunca las cajas, con estos trabajos colgantes se produce un cambio relevante en su producción a la búsqueda de la ocupación del espacio entendido como ámbito contingente en el que se cruzan obra y audiencias, pero también en el que la pieza se transmuta constantemente al generar una relación de pertenencia con el espacio que habita.

A partir de 1983 acentúa la levedad de sus aportaciones y comienza a realizar sus piezas con papel: convierte un material que hasta ese momento se entendía como un mero soporte, en el protagonista con el que se construían las formas.<sup>11</sup> De este periodo son las piezas que participan en *Lo que pesa una cabeza*. Es importante subrayar que Muñoz controlaba absolutamente el proceso de producción al elaborar su propia materia prima con pulpa de lino y algodón, que también teñía. Para ello fusionó técnicas ancestrales japonesas con la tradición papelera manual catalana.<sup>14</sup> Trabaja a partir de la idea de ensamblaje de estructuras, fundamentalmente planas, que entrecruza y conecta siguiendo parámetros constructivistas. Si en ocasiones encuentro concomitancias con Rodchenko (*Construcción espacial* n° 12, 1920) o en Liubov Popova (*Arquitectura pictórica*, 1918), en otras la influencia parece ser más cercana y perteneciente a las tradiciones mediterráneas del patrimonio popular: las estructuras que, como cadenas, se utilizan para dar color a las calles en las fiestas populares. Un conjunto limitado de formas en los que se cruzan frágiles planos de papel. Colgaba estas disposiciones formales del techo dejando que la interacción con el movimiento de los públicos, o las corrientes de aire, los meciera volátiles

10. He trabajado en otras ocasiones sobre las relaciones entre el imaginario femenino y la ingravidez, cuestión que dejo sólo apuntada aquí respecto a la abstracción textil. Vid. «Imágenes de la ingravidez en las artes visuales contemporáneas» en actas del I Congreso Nacional «Arte y mujeres. Ideología, sociedad y privacidad», Granada, Facultad de Bellas Artes de Granada, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Seminario Arte Contemporáneo, 1997.

11. Andreu Dengra, *Aurèlia Muñoz. Recerques infinites. Del textil al paper*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Museu de Sant Cugat, 2012, p.13

12. *Ibid.*, p. 14.

y fluidos, en equilibrio, siguiendo la estela de las piezas de Alexander Calder, con el que comparte su atracción por las artes escénicas. De hecho aunque Muñoz adjetivaba estas obras como «cubistas», también las sustantivaba como móviles.<sup>9</sup>

Para entender la dimensión de estas piezas es pertinente no pensarlas individualmente, sino como conjunto. En el montaje de su individual en la Galería Theo de Barcelona en 1989, por ejemplo, ocupaban el espacio en su totalidad pendiendo como cuerpos que se balanceaban etéreos y cambiaban sus formas al albur del azar. Muñoz generaba con ellas, y con los espectadores, coreografías, esculturas performativas que transformaban la ocupación y percepción del espacio. Un sentido escenográfico de la obra tridimensional, teatral como teorizara Michael Fried en *Art and Objecthood*, que reivindica lo fabricado a mano en su concepción blanda de la escultura como lugar.

13. Marcel Duchamp realiza los primeros «móviles» cuando experimenta con la posibilidad de colgar sus *readymade* en la segunda década del siglo XX en Nueva York. El francés bautiza como «móviles» las esculturas aéreas de Calder en 1931. Guardando distancias respecto a la carga conceptual de Duchamp, no puedo evitar recordar, viendo estas piezas «ultra leves», ultra frágiles, de Aurèlia Muñoz, el *Readymade malthereux* (1919), el regalo de bodas que Duchamp hizo a su hermana Suzanne: un libro de geometría que se colgaba de las cuerdas de la ropa con pinzas y que el viento abría al azar relativizando la jerarquía de los saberes.





52

José Herrera (San Cristóbal de La Laguna, 1956)  
*Memoria de saberme aquí* (2001–2002). Acrílico y óleo sobre pasta de papel.  
Cortesía del artista.



*De la obra mirada* (2001–2002). Acrílico y óleo sobre pasta de papel.  
Cortesía del artista.

El trabajo de José Herrera, de una sobriedad meditada, se articula a partir de la relación entre la luz, el vacío y la percepción, proponiendo una experiencia de contemplación silenciosa. Lejos de entender la escultura como objeto, Herrera la concibe como un lugar: una situación espacial donde los materiales –precisos y mínimos– dialogan con la arquitectura y con la presencia del espectador. La luz, modulada y contenida, no solo revela las formas, sino que construye el sentido de la obra, trazando un territorio de introspección y recogimiento. En su práctica, el dibujo ocupa un papel estructural: no como preparación o boceto, sino como pensamiento espacial, como línea que organiza el vacío y sugiere movimiento dentro de la quietud. Sus esculturas, a menudo dotadas de una sutil policromía, expanden la noción de pintura hacia el espacio tridimensional, donde el color deja de ser superficie para convertirse en atmósfera, vibración o sombra. Sus esculturas no representan nada fuera de sí mismas, sino que proponen una experiencia perceptiva basada en la presencia, la pausa del tiempo y el pensamiento de la forma.

Presentada en la 57ª Bienal de Venecia, esta escultura de gran formato, en forma de polilla suspendida, forma parte de un conjunto de obras que Petrit Halilaj ha desarrollado en colaboración con su madre, Shkurte Halilaj. La pieza pertenece a una serie iniciada en 2016 en la que ambos confeccionan a mano trajes-esculturas a partir de textiles tradicionales de Kosovo, país marcado por la guerra y el exilio. Halilaj recuerda su infancia en Kostërrc, donde las polillas revoloteaban en torno a las bombillas mientras su casa se desmoronaba bajo el peso de la violencia bélica. El gesto de fabricar estas esculturas a partir de alfombras heredadas establece una coreografía íntima entre madre e hijo, en la que el cuidado, la escucha y la transmisión se vuelven centrales. Las esculturas pueden ser habitadas por cuerpos: en una performance temprana, Halilaj se desplazaba por el espacio transformado en polilla, girando en torno a una lámpara encendida mientras se escuchaba una voz en off entre lo científico y lo poético. En este cruce entre el juego, la herida y la metamorfosis, la obra evoca tanto las tensiones del desarraigo como el poder transformador de la fragilidad. Entre lo animal y lo humano, lo escénico y lo escultórico, *Do you realize there is a rainbow even if it's night!?* convierte la historia personal en una forma de resistencia colectiva, tejida con hilos de dolor y ternura.



Petrit Halilaj (Kostërrc, Kosovo, 1986)

*Do you realize there is a rainbow even if it's night!?* (light pink) (2017).

Tela de tapiz tradicional, poliéster, estructura metálica.

Cortesía del artista.



En *La traza de y el vínculo a (III, IV, V, VI)*, Fuentesal Arenillas reformulan la escultura desde una sensibilidad lúdica y performativa, donde el cuerpo, el gesto y la memoria colectiva confluyen en una poética de lo cotidiano. La instalación remite a las artes populares –los títeres, el Sainete de la tía Norica– y a las fiestas experimentales de la Bauhaus, entremezclando tradición, humor y experimentación formal. La sala se transforma en un escenario suspendido, un salón de baile detenido en el tiempo. En este espacio, el movimiento parece haberse detenido: lo blando se vuelve rígido, y los materiales cotidianos adoptan una tensión coreográfica entre el equilibrio y la caída. La práctica de Fuentesal Arenillas se nutre de la colaboración y la intuición manual. Cada pieza surge del diálogo entre dos cuerpos y de la voluntad de traducir el movimiento en forma. *La traza de y el vínculo a* se presenta así como una danza suspendida, una reflexión sobre la relación entre escultura y gesto, entre lo que permanece y lo que se desvanece.



En *Pájaro, Seda Natural II*, Aurelia Muñoz despliega una escultura aérea y orgánica que combina la delicadeza del tejido con la precisión estructural del metal. Desde los años sesenta, la artista exploró las posibilidades espaciales del textil, transformando la técnica artesanal en un lenguaje escultórico contemporáneo donde la ligereza y lo estructural conviven en equilibrio. En esta obra, el tejido suspendido adquiere forma de vuelo, evocando tanto la figura del pájaro como la tensión de una vela hinchada por el viento. La seda, material frágil y luminoso, se convierte en portadora de fuerza y estructura, mientras las varillas actúan como esqueleto invisible que sostiene el gesto. Muñoz entendía el espacio como una extensión del tejido: sus esculturas no se imponen, sino que lo habitan, generando zonas de sombra, transparencia y movimiento. En ese diálogo entre lo artesanal y lo conceptual, entre el cuerpo que teje y el aire que sostiene, se condensa la poética de una artista que supo transformar el hilo en arquitectura y el gesto manual en pensamiento escultórico.

Aurèlia Muñoz (Barcelona, 1926 – Ibídem, 2011)  
*Libro Aéreo* (1985). Papel hecho a mano y varillas de madera.  
Cortesía Galería José de la Mano y el legado de Aurèlia Muñoz.

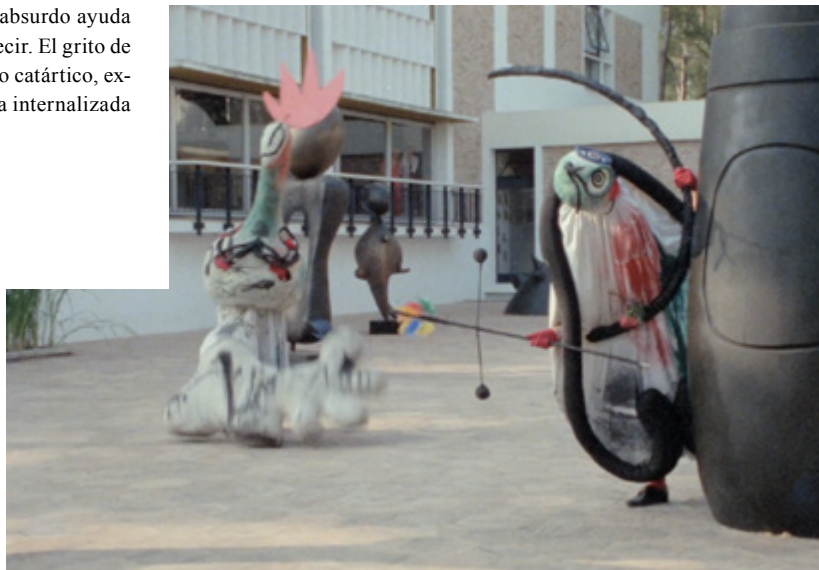
*Pájaro, Seda Natural II* (1982). Seda natural, varillas metálicas.  
Cortesía Galería José de la Mano y el legado de Aurèlia Muñoz.

En *Bajo Guadalquivir*, Eva Lootz traduce datos complejos –relativos a la transformación del río y su territorio– en esculturas que proponen una lectura material y simbólica del paisaje. La artista, que desde los años setenta desarrolla una práctica centrada en la relación entre materia y lenguaje, aborda aquí la tensión entre lo natural y lo construido, lo fluido y lo sólido, lo visible y lo latente. Las piezas, elaboradas a partir de procesos digitales y esculpidas en mármol, convierten la información en forma, transformando la abstracción de los datos en presencia física. El mármol, material cargado de historia y peso, se contrapone a lo flexible y orgánico, evocando la contradicción entre el río –movimiento, tiempo, erosión– y la escultura –permanencia, contención, silencio. En este cruce entre tecnología y artesanía, entre lo geológico y lo histórico, Lootz reflexiona sobre la memoria material del territorio y las huellas que la acción humana inscribe en él. *Bajo Guadalquivir* se presenta así como una topografía sensible, donde los materiales hablan y el paisaje se convierte en un archivo de fuerzas históricas, políticas y poéticas.



Eva Lootz (Viena, 1940)  
*Bajo Guadalquivir* (2009–2013). Mármol.  
Cortesía de la artista.

Dirigido por Sarah Maldoror a finales de los años setenta para la serie televisiva *Aujourd'hui en France*, *Miró, Peintre* es mucho más que un retrato de artista. Aunque el título lo nombra exclusivamente como pintor, el breve documental expande la figura de Joan Miró hacia territorios teatrales y políticos. En el centro del film aparece su colaboración con la compañía de teatro independiente La Claca, liderada por Joan Baixas y Teresa Calafell, con quienes desarrolló la pieza *Mori el Merma*, una adaptación libre de *Ubu Rey* de Alfred Jarry. Esta obra convertía el grotesco del poder en farsa visual, empleando títeres y cuerpos deformados para satirizar la figura del dictador. Maldoror captura ese cruce entre artes plásticas y teatro político, evidenciando cómo el surrealismo tardío de Miró se entrelazaba con lenguajes más directos, pensados para una nueva generación de públicos –infantiles y politizados a la vez– que se aproximaban a la memoria traumática del franquismo a través del humor, la deformidad y el juego. En las imágenes del documental, las esculturas de Miró instaladas en la Fondation Maeght parecen desprenderse de su monumentalidad: los niños que las trepan y recorren convierten el espacio expositivo en una extensión del teatro de títeres. Escultura y escena se funden en un mismo gesto subversivo, donde los objetos dejan de ser contemplados para volverse cuerpos animados, presencias en transición. La risa infantil, la crudeza de las figuras, la materialidad blanda de los títeres y su deriva simbólica dialogan con el impulso de sacar a la luz lo reprimido. Así, la colaboración entre Miró y La Claca no solo se inscribe en el cruce entre arte y política, sino que propone una pedagogía afectiva, donde el absurdo ayuda a nombrar aquello que había quedado sin decir. El grito de Ubu –«¡MERDE!»– irrumpe como un gesto catártico, exponiendo tanto al tirano como a la violencia internalizada en la sociedad.



V

## ESCULTURAS BLANDIFORMES

TANIA PARDO

63

Sarah Maldoror (Gers, Francia, 1929 – París, Francia, 2020)

*Miró, Peintre* (1979). Video, color, 6 min.

Cortesía de Les amis de Sarah Maldoror et Mario de Andrade.

Eva Hesse se pasó el verano de 1966 trabajando en las obras con las que participaría en una muestra colectiva de apertura de temporada. No hacía tanto que había descubierto las posibilidades cambiantes y moldeables del látex líquido, el cromatismo de la fibra de vidrio y el uso de textiles, gomas y elastinas que le permitían conferir a sus piezas matices versátiles y posibilidades espaciales infinitas. Finalmente presentaría dos obras, la más grande *Metronomic Irregularity* estaba realizada con metros de cuerda de cobre a modo de «cordón que cuelga suelto, tenso, conectando, desconectando la regularidad vertiginosa», como ella misma anotó en uno de sus cuadernos. Luego decidió forrar este alambre de tela y construir la obra directamente en el espacio de la galería para adaptarse, como una piel, a la superficie. Así, el 20 de septiembre de ese mismo año se inauguraba en el nuevo local de la galería Marilyn Fischbach de Nueva York, la que sería la primera muestra como comisaria independiente de Lucy R. Lippard que llevaba por título *Eccentric Abstraction*. La exposición reunía el trabajo de ocho artistas que, con sus obras, se alejaban de la corriente predominante en este momento, el minimal. Este movimiento abogaba por el orden y por la repetición de estructuras sencillas, geométricas, producidas en serie y realizadas con materiales rígidos como el hierro, el mármol o el acero, lo que confería al resultado un aspecto frío y aséptico, centrando la atención en los aspectos de función y espacio.

De esta forma, la muestra organizada por Lippard incluyó, además de trabajos de Bruce Nauman, quien había comenzado a utilizar la goma como principal material de sus piezas y a darles un nuevo sentido a la verticalidad y la horizontalidad a la hora

de mostrarlas, las obras de Eva Hesse, Louise Bourgeois y Alice Adams. Artistas, todas ellas, que se alejaban de la escultura tradicional, relacionada con la monumentalidad, para centrarse en la utilización de materiales más evocadores y en rasgos conceptuales basados en lo emotivo y la sensualidad a través de formas más abiertas. Había, por tanto, un marcado interés por la investigación de materias más dúctiles o, más bien, por la separación entre el material y la forma. El resultado eran unas obras en las que su importancia recaía en la imaginación y en la experiencia sensorial, a pesar de que muchas de ellas aludían también a la serialización y a la geometría, pero que ahora se volvían informes, más espontáneas y ponían en valor el proceso como parte del resultado. Estas artistas utilizaban nuevos materiales y objetos que remitían a elementos cotidianos e incluso al cuerpo y a sus fluidos, donde se hacía evidente un proceso correlativo a la intuición y la memoria. El carácter aparentemente neutral de la corriente minimal quedaba ahora desplazada a favor del uso de materiales maleables, cambiantes, aparentemente más vitalistas y cercanos del espectador.

En concreto, las dos piezas presentadas por Eva Hesse ofrecían todas estas nuevas posibilidades de aproximación y directamente apelaban a los sentidos y a lo orgánico. Del mismo modo, Louise Bourgeois, quizá la artista más conocida en ese momento, proponía esculturas de látex representadas en formas que excedían la mera objetualidad para crear efectos orgánicos y corporales, ya que ese material es tan-flexible que permite que queden huellas expresivas tras moldearlo. Como observamos, todos estos *excéntricos* ponían en valor la abstracción a través

de texturas, colores y formas que apelaban a la sensación física y a las propiedades táctiles y sensoriales. Esta muestra, que ha sido considerada como una crítica feminista hacia el movimiento minimal, por atender a los sentidos y a lo fluido en relación al cuerpo y, en concreto, a la escultura hecha por mujeres, también apelaba a conceptos contrarios –lo duro y lo blando, lo orgánico y lo inorgánico–, como una correspondencia de opuestos entre el mundo femenino y el masculino. Yuxtaposiciones, por otra parte, que más que ser entendidas hoy día como una subcategoría del minimal, antiminimal o un postminimal, podrían considerarse como una exploración independiente por sí misma de la forma y las superficies materiales, para traspasar los límites y cualquier categorización. Existía entonces un interés por romper con el lenguaje escultórico establecido y proponer nuevas prácticas estéticas, a favor de una nueva forma de hacer al margen de clasificaciones tan cerradas. Quizá algo más relacionado con el sentir de una época, la de los años sesenta, vinculada a la apertura hacia nuevas formas de producir en relación a los movimientos sociales y a las conquistas políticas y que está emparentada con la desmaterialización del arte y la crítica a los sistemas institucionales.

Pero volvamos a esos materiales que apelan a lo más blando y a esas formas amorfas que se distancian del objeto hecho por máquinas para poner en valor características más sensuales, transformadoras e ilimitadas. Elementos que nos trasladan a la caída, al resbalón y a la intuición como proceso de producción y que aluden a lo informe, tal y como lo describió Georges Bataille en la revista *Documents* en 1929 como «lo que consiste en degradar, en el doble sentido de rebajar, de desordenar cualquier

taxonomía, para anular las oposiciones sobre lo que es la base del pensamiento lógico y categórico». Un concepto que sirvió también de hilo conductor en la mítica exposición *L'Informe: Mode D'emploi* presentada por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois en 1996 en el Centre Pompidou.

Esa vuelta a la investigación del lenguaje escultórico a través de la materia se ha vuelto hoy día el eje sobre el que versan muchos de los trabajos de diferentes artistas. Propuestas con resonancias a esa corriente iniciada en los sesenta, pero con todos los matices diferenciales que supone el paso del tiempo, porque ni siquiera se trata de una relectura sino de generar formas libres, dispersas y transversales que surgen de un pensamiento fluido contemporáneo. El uso de objetos cotidianos y el interés por lo cinestésico permiten atender a una nueva búsqueda de percepciones sensoriales. Materiales de desecho, gomas, plastilinas, textiles, chicles o la vuelta al uso del látex han conformado un universo de formas que apela a lo blando e incluso a lo que aparenta serlo o, lo que es lo mismo, lo *blandiforme*: que reúne la amabilidad de lo blando y la abyección de lo deforme.

Materiales que generan lo sin forma, lo informe o lo deforme en relación con lo fluido y la estética derramada, capaces de romper definitivamente determinadas categorías para convertirse en extraños antropomorfismos. Lo gomoso, lo elástico, lo viscoso y gelatinoso y todo aquello que produce cierta sensación de deseo táctil: obras para acariciarlas, tumbarse sobre ellas, performarlas, e incluso, morderlas. La utilización de la materia como masa amorfa que abandona la verticalidad, en ocasiones

para trasladarse al suelo como un reguero de masa orgánica. Porque las inmensas posibilidades técnicas del presente permiten variaciones de lenguaje ilimitadas y posibilidades de expresión subjetiva similares a tendencias globales pero que, a su vez, conservan su carácter local situado.

Hay, en el aquí y en el ahora una manera de trasgredir los principios básicos de la escultura y cierta despreocupación en los intentos por crear formas antes no vistas, gracias a la utilización de materiales más flexibles. Como si la escultura dejase de ser eso, escultura, para ser otra cosa, para desplegar un radical interés en el uso de las manos y en los principios de la intuición. Un relato de formas cimentadas en gestos amorfos a medio camino entre las funciones alegóricas de los órganos y el más bello de los objetos. Tal vez exista en todo esto un deseo por difuminar los límites entre el arte y la vida, entre la esfera estética y la extra estética o, lo que es lo mismo y, volviendo a Eva Hesse, ir más allá de lo que uno pueda conocer «Como cosa, un objeto, accede a su ser no-lógico. Es algo, es nada».



En *Osteoclast*, Teresa Solar Abboud continúa su investigación sobre los vínculos entre el cuerpo, la materia y los sistemas de soporte y fragilidad. El título alude a las células responsables de descomponer el tejido óseo, un proceso biológico de destrucción y regeneración que la artista traduce al ámbito escultórico. La obra se compone de estructuras sinuosas y óseas, modeladas en cerámica y reforzadas con fibra y metal, que evocan tanto esqueletos como infraestructuras en mutación. En ellas, Solar Abboud conjuga la solidez técnica con una vitalidad orgánica, sugiriendo que toda forma contiene en sí misma la posibilidad de su deterioro. En su práctica, la artista se interesa por los lenguajes de la biología, la ingeniería y la navegación, proponiendo una escultura que funciona como organismo y vehículo a la vez. *Osteoclast* encarna ese tránsito entre el cuerpo y la máquina, entre lo biológico y lo industrial, haciendo visible la tensión entre sostén y vulnerabilidad. La pieza invita a pensar la escultura como un sistema vivo, en constante cambio, donde la fuerza y la fragilidad no se oponen sino que coexisten.



Teresa Solar Abboud (Madrid, 1985)

*Osteoclast* (2020). Polietileno, cerámica policromada y estructura de metal.

Cortesía de la artista y de la Galería Travesía Cuatro.

En la serie *TAC*, Laura Mesa Lima se interroga sobre el estado de la escultura en el arte contemporáneo, articulando una reflexión en torno a los grandes binomios de la tradición escultórica: lo pesado y lo leve, lo lleno y lo vacío, lo frágil y lo perdurable. A través de estas tensiones materiales, la artista explora también otras dualidades –entre lo tecnológico y lo analógico, lo milenario y lo contemporáneo, la representación y la realidad– que atraviesan el pensamiento escultórico actual. El punto de partida es una tomografía axial computerizada de su propio cerebro: una imagen científica que traduce el cuerpo en datos, volúmenes y sombras, revelando zonas oscuras que corresponden al aire, a la nada. La artista convierte esa imagen en hierro –materia rígida, pesada, férrea– sobre la que actúa mediante el soplado de vidrio, técnica ancestral que introduce el aire y el gesto corporal en el proceso. El resultado son piezas que funcionan como instantes de acción congelada, como una nueva fotografía del cuerpo, irregular y precisa a la vez. En la colisión entre la máquina y el aliento, entre la exactitud tecnológica y la fragilidad del sople humano, la artista construye una poética de la posibilidad: una imagen que ya no aspira a la verdad científica, sino a la verdad sensible de lo que somos.



Laura Mesa Lima (La Orotava, 1975)

*Serie TAC* (2017). Vidrio soplado y metal.

Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife.

Producción TEA.



Los múltiples son unas de las obras más emblemáticas de María Belén Morales, síntesis de su investigación sobre el espacio, la luz y la forma en movimiento. Estos metales despliegan una geometría abierta que parece expandirse más allá de su propio volumen, estableciendo un diálogo entre lo terrenal y lo ascendente, entre el peso del hierro y la levedad del aire. Como en los múltiples de Lygia Clark, la percepción de la obra varía según el punto de vista: los distintos planos, el modo en que la luz incide sobre ellos, o el desplazamiento del espectador transforman constantemente la lectura espacial. Estas pirámides logran así convertir la geometría en un acontecimiento sensorial: una forma en desplazamiento continuo que encarna su reflexión sobre el dinamismo, el equilibrio y la energía del volumen. En esta obra, la artista alcanza una síntesis entre rigor constructivo y lirismo formal, proponiendo una escultura que, como el horizonte atlántico que evoca.

75

María Belén Morales (Santa Cruz de Tenerife, 1928 – *Ibidem*, 2016)  
Izquierda: *Pirámide atlántica. Homenaje a Eduardo Westerdahl* (1986).  
Hierro lacado al duco.  
Colección del Gobierno de Canarias.

Derecha: *Núcleo Ocre* (1997). Hierro lacado al duco.  
Colección Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Una de las principales preocupaciones de Lecuona y Hernández es comprender cómo se construyen las imágenes y de qué manera estas se insertan en una trama histórica, social y simbólica más amplia. No es casual, por tanto, que su trabajo dialogue de forma explícita con la historia del arte, entendida no solo como repertorio de formas, sino como soporte ideológico de determinadas estructuras de poder y de sensibilidad. En este contexto, la técnica deja de ser una cuestión secundaria: para el dúo, el proceso artístico está indisolublemente ligado a un tiempo y a unas condiciones materiales concretas. En *Vanitas-Inventario*, Lecuona y Hernández retoman técnicas tradicionales de la orfebrería y el repujado para reflexionar sobre la fragilidad de la materia y la condición efímera de la existencia. La obra remite al género barroco de la vanitas y recupera una de las preocupaciones centrales del Siglo de Oro: mostrar, a través de lo suntuario y el brillo, el carácter transitorio de la vida y el absurdo del oropel. Sin embargo, este imaginario es desplazado hacia un territorio contemporáneo en el que el ornamento, la repetición y la manualidad adquieren una dimensión simbólica y política. El trabajo minucioso con el metal, lento y paciente, se inspira tanto en los oficios artesanales de las sociedades nómadas como en la transmisión intergeneracional del saber a través del gesto. Al recurrir al bajo relieve, los artistas activan un relato que habitaba en iglesias y cementerios de las islas, pero que ahora se resignifica en el marco universalista y atemporal del museo. La superficie repujada deja así de ser mera decoración para convertirse en una cartografía de huellas, una topografía del tiempo y del cuerpo que trabaja.



76

Lecuona y Hernández (Santander, 1978 / Garachico, 1978)  
*Vanitas-inventario* (2021). Aluminio repujado y pintura.  
 Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife.

La escultura de Eduardo Gregorio se sitúa en un territorio intermedio entre la figuración y la abstracción, donde la materia parece contener una tensión entre lo espiritual y lo telúrico. *Cabeza de ángel*, tallada en alabastro durante su etapa entre Barcelona y Tánger, es el fragmento superviviente de una obra mayor que el artista decidió destruir tras sentirse insatisfecho con su resultado. De aquella figura alada permanece este rostro suspendido en la ambigüedad: sin cuerpo, sin alas, sin nombre, pero con una potencia formal que lo vincula tanto al canon clásico como a ciertas formas modernistas de la Escuela Luján Pérez, con la que Gregorio estuvo estrechamente relacionado. El alabastro, con su translucidez orgánica, refuerza esa percepción de inmaterialidad, de distancia entre la figura y lo terrenal. Exhibida en su momento en la Sala Conca como una pieza autónoma, *Cabeza de ángel*, se inscribe en una genealogía de esculturas que indagan en los modos de representar el rostro humano: no como retrato ni como máscara, sino como una superficie atravesada por el tiempo, la pérdida o la memoria. En la obra de Gregorio, la cabeza se convierte en emblema de una interioridad sin relato, una presencia sin anécdota, casi espectral. Como señaló un crítico de su tiempo, sus figuras parecen estar «no sujetas a contingencias humanas», afirmación que en esta pieza se hace especialmente visible: una escultura que, lejos de buscar la mimesis, nos enfrenta a lo que permanece cuando todo lo demás ha desaparecido.



Eduardo Gregorio (Las Palmas de Gran Canaria 1903 – Ibídem, 1974)  
*Cabeza de ángel* (1969). Piedra maciza de alabastro.  
 Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife.



En la obra de Victoria Encinas, la escultura se concibe como un organismo en transformación. Su trabajo explora la relación entre cuerpo y materia a través de materiales flexibles y translúcidos –silicona, látex, caucho– que parecen conservar la huella de una presencia corporal ausente. Estas esculturas, blandas y permeables, rompen con la rigidez tradicional del medio para adentrarse en un territorio donde lo escultórico se confunde con lo sensorial. En piezas como *Resilina* o *Rubalina*, Encinas experimenta con estructuras tensadas y formas suspendidas que evocan pieles, membranas o tejidos biológicos, invitando a una lectura táctil y cenestésica. Su interés por la flexibilidad y la respuesta del material la aproxima a una concepción somática de la escultura, en la que el cuerpo no solo inspira la forma, sino que la genera. Obras como *Configuraciones preverbales* o *Pieza cenestésica I* profundizan en esta investigación sobre la percepción corporal y el lenguaje. En ellas, la artista aborda la escultura como un sistema sensible anterior a la palabra, un espacio donde lo físico y lo emocional se entrelazan. En diálogo con artistas como Frank West, con quien comparte el humor y ambigüedad plástica a través del uso de materiales humildes y cotidianos, Encinas comparte una preocupación por disolver los límites entre el cuerpo y el espacio.



Victoria Encinas (Madrid, 1962)  
Izquierda: *Rubalina* (2000). Plásticos y aluminio.  
Cortesía de la artista.

Derecha: *Elastina* (2000). Plásticos y aluminio.  
Cortesía de la artista.



Aurèlia Muñoz (Barcelona, 1926 – Ibídem, 2011)  
*Móviles*. Papel teñido hecho a mano y varillas de madera.  
Cortesía Galería José de la Mano.



En esta pieza icónica del dúo suizo Fischli & Weiss, lo cotidiano se convierte en espectáculo hipnótico y absurdo. *Der Lauf der Dinge* (*El curso de las cosas*) es una secuencia encadenada de reacciones físicas entre objetos comunes –neumáticos, sillas, botellas, detergente, fuego, agua, vapor– que parecen haber cobrado vida propia en un entorno industrial caótico. La obra, cuidadosamente orquestada para parecer fruto del azar, simula un único plano secuencia en el que todo se pone en movimiento y nada puede detenerse. A través de este mecanismo imparable, el vídeo transforma el gesto mínimo en detonante de consecuencias desproporcionadas. Pero más allá del humor o la sorpresa, Fischli & Weiss abren un espacio de contemplación sobre la lógica interna del mundo material, donde cada elemento arrastra al siguiente en una coreografía de causas y efectos. La obra plantea una reflexión lúdica pero inquietante sobre el equilibrio precario que rige las cosas: la posibilidad de que todo funcione sin aparente intervención humana y, al mismo tiempo, la certeza de que cada movimiento está previamente calculado. En esta tensión entre azar y artificio, lo que parece un simple juego deviene una meditación sobre la física, la entropía y la fragilidad del orden. Como si el universo se redujera a una sucesión de pequeñas catástrofes domésticas, *Der Lauf der Dinge* revela cómo el mínimo contacto –una chispa, una gota, una inclinación– puede alterar el rumbo de todo un sistema.

Peter Fischli & David Weiss (Zurich, 1952 / Zurich 1946 – Ibídem, 2012)  
*Der Lauf der Dinge* (1987). Vídeo, 30 min.  
Cortesía Galerie Eva Presenhuber, Zúrich.



En la serie *Pieles*, Juan Bordes explora la relación entre el cuerpo, la escultura y la representación anatómica desde una perspectiva simultáneamente científica y poética. Su trabajo, profundamente vinculado a la historia del cuerpo en el arte occidental, revisita la tradición académica de la escultura para cuestionar sus convenciones y abrirla a nuevas lecturas contemporáneas. En estas obras, el artista trabaja con moldes del cuerpo humano que se convierten en superficies, envolturas o fragmentos: pieles separadas del organismo, registros del contacto entre materia y vida. El gesto de moldear –de capturar la huella del cuerpo– transforma la escultura en un ejercicio de memoria táctil, en un intento de preservar lo efímero. *Pieles* sitúa el cuerpo en un estado liminar entre presencia y ausencia, entre lo humano y lo objetual. La epidermis, convertida en superficie escultórica, deviene archivo de gestos y emociones, pero también metáfora de la distancia entre el cuerpo real y su representación. En diálogo con la anatomía, la arqueología y la historia del arte, Bordes plantea una reflexión sobre la materialidad del cuerpo y la fragilidad de su imagen.

Juan Bordes (Las Palmas de Gran Canaria, 1948)

*Pieles* (1991). Resina de poliéster.

Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife.

Radicado en San Juan, Tony Cruz Pabón ha construido una práctica artística atenta a los gestos mínimos, los materiales ligeros y las formas que apenas rozan el mundo. Su obra se despliega entre el dibujo, la instalación, la animación o la escritura, habitando un territorio íntimo donde el peso y la fragilidad son herramientas perceptivas. *Peso pluma* reúne un conjunto de piezas que funcionan como bocetos expandidos, estructuras abiertas que se sostienen apenas sobre sí mismas, reaccionando a corrientes de aire, variaciones de luz o el roce del tiempo. Pequeñas intervenciones en grafito, donde la herramienta del dibujo se convierte en escultura, dispuestas sobre alambres y superficies inestables, insisten en una poética de la atención y la observación lenta. Como en el circo de pulgas de Alexander Calder –en el que las figuras de trapecistas, animales o malabaristas dibujaban el aire con alambres y movimientos– estos pequeños ejercicios, más que conclusiones formales, son estados de proceso, ejercicios de escucha y de presencia en un mundo saturado de ruido. En su levedad, las obras apuntan a una escala doméstica, humana, donde lo aparentemente insignificante –un nudo, una sombra, una línea– adquiere densidad y sentido.



Tony Cruz Pabón (San Juan, Puerto Rico, 1977)  
*Peso pluma* (2023). Alambre, grafito, papel, cuerda,  
madera, elementos encontrados.  
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife.

*Conspiración* reúne una confabulación de conejos de cerámica que parecen participar en un ritual silencioso. En esta instalación, Carlos Rivero despliega una iconografía tan inquietante como sensual, en la que lo animal y lo humano se entrelazan en un territorio común de deseo, humor y abyección. Hablar de la obra de Rivero es hablar de la carne: su práctica, prolífica y transversal, se expande hacia el ámbito multimedia, manteniendo siempre una pulsión orgánica y corporal que roza lo sagrado desde lo grotesco. En sus esculturas y ensamblajes, el cuerpo –fragmentado, deformado o en trance– se convierte en un escenario donde conviven la violencia y la ternura, la ironía y el éxtasis. En *Conspiración*, la disposición coral de los conejos genera una coreografía inmóvil que sugiere tanto el erotismo como la amenaza. Rivero explora aquí la delgada frontera entre el cuerpo y el mundo que lo contiene, entre la vitalidad y su reverso oscuro. En ese equilibrio precario, su obra invoca una experiencia sensorial y mística donde la materia cerámica, fría y brillante, parece a punto de cobrar vida.



Figura clave en los cruces entre arte cinético, performativo y experimental, David Medalla desarrolló un cuerpo de trabajo en el que la interacción, el cambio constante y la sensualidad de la materia cobran protagonismo. Artista autodidacta y nómada, fundó espacios como Signals Gallery en Londres y participó en movimientos artísticos que diluían las fronteras entre disciplinas. Su obra se caracteriza por integrar ciencia, poesía y procesos físicos inestables. Las llamadas *Cloud Machines* o esculturas bio-cinéticas, producidas desde los años sesenta, consisten en dispositivos mecánicos que emiten una espuma ligera en continuo ascenso. Las burbujas, refractando la luz como pequeños arcoíris, emergen de un sistema cerrado que se autorregula, sugiriendo una forma de vida artificial. Estas esculturas no solo apelan a lo visual, sino también a lo táctil y atmosférico, activando una experiencia contemplativa en el espectador, que se convierte en parte del sistema. La obra responde a principios de autoorganización, pero escapa a todo control preciso, desbordando los límites entre lo humano y lo maquínico. En ese sentido, Medalla propuso una idea de escultura como fenómeno transitorio y autónomo, donde lo orgánico y lo tecnológico se funden para cuestionar nociones de autoría, permanencia y objeto artístico. A pesar de su aparente ligereza, estas piezas plantean preguntas profundas sobre la vida, el tiempo y la precariedad material en el arte contemporáneo.



David Medalla, (Manila, Filipinas, 1941 – *Ibidem*, 2020)  
*Cloud Canyons (Bubble machines auto-creative sculptures)* (2016)  
Escultura bio-cinética con espuma.  
Cortesía de Galleria Enrico Astuni.

La obra de Guenda Herrera se distingue por una atención poética a la materia, donde ésta no solo estructura la forma, sino que activa un campo de significación, en una aproximación cercana al espíritu del *arte povera*, en el que lo elemental adquiere densidad expresiva y se desplaza de lo objetual hacia un pensamiento formal. Como ha señalado la crítica y comisaria Natalia Álvarez Simó, Herrera ha depurado progresivamente el gesto hasta alcanzar una esencialidad geométrica que parece operar en otra escala perceptiva. Estableciendo un símil con la lógica formulada en *Planilandia* de Edwin Abbott, sus esculturas parecen haber atravesado el espacio tridimensional del que procedían para situarse en un plano casi bidimensional, un desplazamiento que afecta no solo al espacio, sino también al tiempo: las obras se presentan aisladas del devenir, desprovistas de las huellas de transitoriedad. Motivos como una estantería de libros se convierten en un trampa-tojo que remite a la representación como sistema de signos que, una vez desprendido del lenguaje, conserva únicamente volumen y materialidad. El resultado no es una negación de lo material, sino un reajuste de su función: los materiales dejan de ocupar el primer plano poético, pero continúan sosteniendo de forma coherente el sentido formal y conceptual de las figuras.



Guenda Herrera (Las Palmas de Gran Canaria, 1976)

*Estantería* (2001). Madera y panel.

Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife.

VI

## JUGAD, JUGAD, MALDITOS

GILBERTO GONZÁLEZ

95



Una buena parte de la vida en sociedad consiste en domesticar el cuerpo. Sentarse correctamente, erguir la espalda, caminar recto. Desde edades tempranas, el cuerpo es entrenado para ocupar el espacio de manera ordenada. En el patio de mi colegio, formar y cubrir eran las dos órdenes que se oían por megafonía a primera hora de la mañana. La primera consistía en hacer filas por cursos; la segunda, con el brazo extendido, suponía separarse correctamente del compañero que te precedía. Línea y distancia responden a un principio estético disciplinante que busca organizar la vida en común. Aunque parece obedecer a criterios funcionales, este orden posee también un carácter balsámico para el cuerpo adulto, que ha olvidado su estado previo, el de un cuerpo asilvestrado, un cuerpo sin normas. La falta de orden en los niños genera una indisimulada incomodidad en la edad adulta. Tirarse al suelo, recostarse en cualquier lugar o no ocultar el agotamiento provocan perplejidad y una reiterada necesidad de llamar al orden.

Este estado vigilante se incrusta de tal modo en nosotros que acaba afectando a cualquier acción pública. Cuando una escultura ocupa un lugar, cuando desplazamos el aire en la sala del museo o proyectamos una rotonda, acaba por irradiar una llamada al orden. Quizá se trate de normas nuevas o de reglas distintas, pero indefectiblemente remiten a algún tipo de planificación que obliga a nuestro cuerpo a adoptar una posición expectante.

Existe, sin embargo, algo particular en la experiencia del primer Encuentro de 1973. No responde tanto a su concepción inicial como a su deriva posterior, y son las imágenes y fotografías en

las que se ven marañas de niños encaramados a las esculturas las que lo revelan. Aún hoy, desde el guerrero de Goslar hasta los hexágonos de Paolozzi, las obras no se nos presentan ya como elementos puramente contemplativos, sino como la cúspide de una yincana urbana en la que los cuerpos infantiles se miden con lo escultórico. A partir de este punto cabe preguntarse si no será la experiencia infantil la única capaz de comprender la escultura pública en toda su complejidad, al desbordar cualquier marco previsible. Lo que se planteó como un *encuentro* se transforma en una sucesión de acciones no programadas, en un uso que ya no responde, afortunadamente, ni a la lógica del monumento ni a la del objeto artístico autónomo. La apropiación corporal convierte las esculturas en estructuras de juego, en superficies a las que trepar, rodear, apoyarse o atravesar. Las obras dejan así de funcionar como signos estables y pasan a ser dispositivos abiertos que se activan por el movimiento continuo de los cuerpos.

Como un espectro, planeaba por las salas Niki de Saint Phalle, quien en el verano de 1964 instaló de forma efímera en el Museo Moderno de Estocolmo *Hon*, la que en sus palabras *debía ser la mayor escultura de su generación, más grande, más alta y más fuerte que las realizadas por hombres*. Una instalación gigante en forma de mujer embarazada en la que, a través de su vagina, se entraba a un pequeño complejo que incluía cafetería, toboganes y un pequeño cine, en lo que se entendía como un happening. Esa idea de hacer partícipe al cuerpo nos acompañó en la forma de pensar el espacio y no suponía, como cabría pensar, una desactivación del sujeto político, sino todo lo contrario, una forma de pensarlo como parte de lo colectivo.

Al medir el cuerpo con la obra sin distancia ni medida, sin obedecer a un uso estricto, la escultura se convierte en un merecido juguete gigante, no por obedecer a un carácter lúdico superficial, sino por su capacidad para activar el ensayo, el riesgo y la exploración como experiencias fundamentales del arte. Esto nos dio pie a llevar a la sala el célebre vídeo *Der Lauf der Dinge*, de Fischli y Weiss, dominando desde lo alto el parque de juegos que concebimos para la última sala. El dúo suizo construyó una apología del caos y de la causalidad encadenada. El interés de este trabajo no reside en el resultado final, al igual que ocurre en el juego infantil, sino en el proceso, entendido como un ensayo de lo imprevisible. Al alejarse de cualquier pretensión monumental, la obra se sitúa en un terreno donde el error, la fragilidad y la contingencia se convierten en el núcleo de la experiencia. Frente a lo grandilocuente, emerge lo absurdo como salvaguarda de la cordura.

De este mismo modo, los complejos trajes que Joan Miró diseñó para Ubú y que podían verse en la tercera sala en el vídeo de Sarah Maldoror respondían a la idea del absurdo. Quien los viera expuestos en alguna de las sedes de la fundación del autor podría creer que obedecen a criterios escultóricos, pues su hieratismo se ve reforzado por la lógica expositiva de la peana. Sin embargo, al entrar en acción como la nueva piel del actor que los ha de encarnar, se transforman en una representación de lo torpe, en abierta oposición, de nuevo, a cualquier sensibilidad monumental.

En este sentido echábamos en falta en la exposición los *Parangolés* de Hélio Oiticica. Estos surgieron de una necesidad vital de desintelectualización y de desinhibición corporal. El contacto

del artista con la comunidad de Mangueira y con la experiencia colectiva de la samba transformaron radicalmente su concepción del arte. Las capas solo existen cuando son activadas por un cuerpo en movimiento. Color y acción se integran en una experiencia que disuelve las fronteras entre obra y usuario, entre artista y espectador. La escultura deja de ser objeto para, como en el caso de Niki de Saint Phalle, convertirse en situación.

Esta voluntad de volver el objeto situación se condensaba de manera fascinante en la obra de David Medalla, especialmente en *Cloud Canyon*. Mediante un dispositivo escultórico simple, basado en la producción constante de burbujas y espuma, Medalla introducía una sensualidad que negaba cualquier forma fija o perpetua. Frente a la escultura entendida como permanencia, proponía la transformación continua y la imposibilidad de fijar un significado único a través de la forma. La obra en sala acababa por convertirse en un caos de espuma que constantemente, en el TEA, debía ser *llamada al orden*.

Al pensar la exposición partíamos de una interpretación de nuestro propio deseo por experimentar el *Penetrable* de Jesús Rafael Soto. No como una memoria recurrente, sino como una formulación radical de la escultura del siglo XX, ajena y contraria a la patrimonialización de comisiones, concejalías e instituciones museísticas. Es la insistente relación con la pulsión por permanecer lo que pone a la propia escultura en crisis desde dentro. Se agota al enfrentarse al público, que entiende la fijación de un sentido como la expresión de poderes que difícilmente reconoce ya como legítimos. El monumento condensa esta aspiración de permanencia, tanto material

como simbólica. Los *Penetrables* de Soto, en cambio, introducen una paradoja. Aunque están contruidos con materiales industriales y repetibles, su condición escultórica solo se activa en el momento del tránsito. La obra no existe plenamente sin el cuerpo que la atraviesa. Si no hay juego, no hay escultura. Su permanencia no reside en la forma, sino en la posibilidad reiterada de la experiencia, ajena ya a un orden o discurso jerárquico.

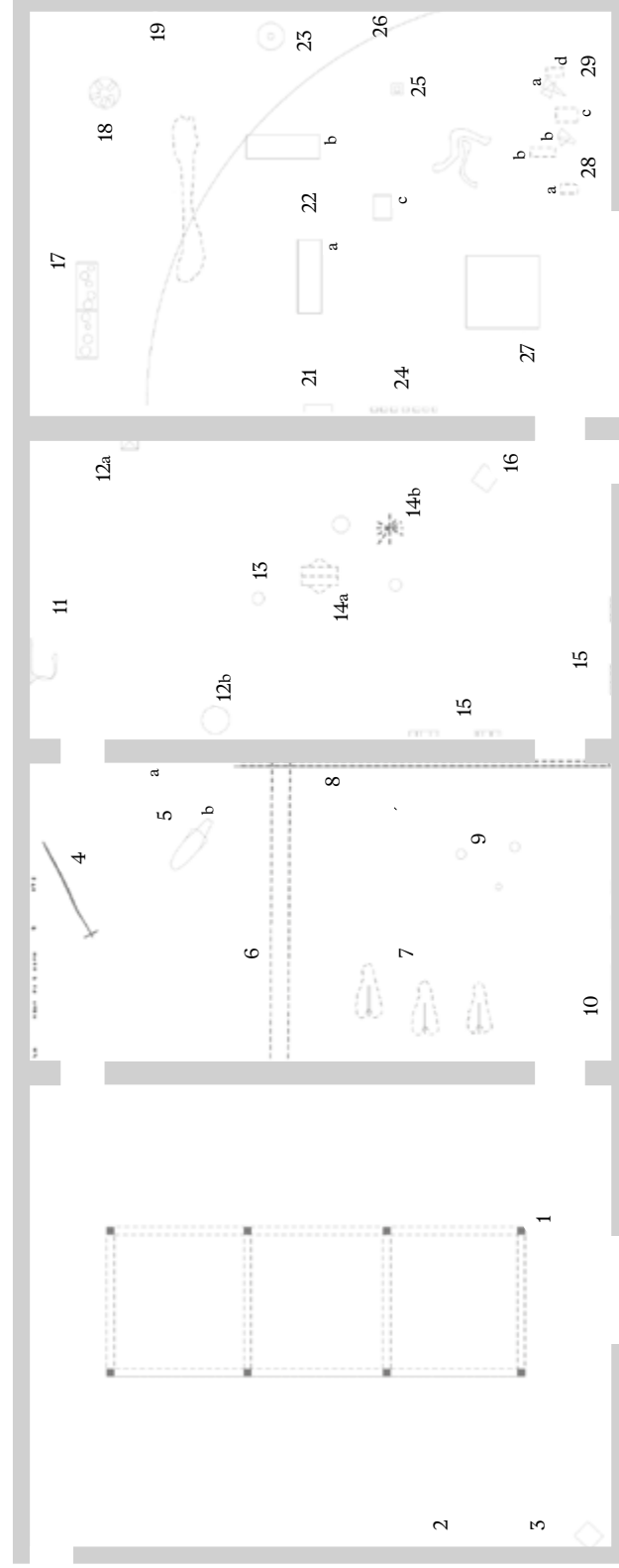
El deseo de permanencia se desplaza así del objeto al gesto. Lo que permanece no es una imagen estable, sino una memoria corporal propia, un recuerdo ligado al movimiento, al roce y a la pérdida momentánea de orientación. La escultura deja de ser un punto fijo en el espacio para convertirse en una situación temporal que se reactiva cada vez. Su esencia no radica en resistir el uso, sino en necesitarlo. Esta concepción entra en fricción con las lógicas de conservación y con la idea de patrimonio como constante del pensamiento adulto, consciente ya de la finitud del tiempo y obsesionado con la trascendencia. De aquí surge el irrefrenable impulso de restringir el acceso e impedir el paso, revelando un estado de ansiedad institucional y personal frente a la erosión, el desgaste y la imprevisibilidad.

Esto se hace evidente en los esfuerzos de múltiples instituciones por conservar la obra de Eva Hesse, otra de las autoras que, sin estar presente, volvía una y otra vez en las conversaciones que desembocaron en la exposición. Proteger la obra significa, entonces, neutralizar su potencia. El deseo de permanencia se impone sobre la experiencia, impidiendo el tránsito y la degradación. Asumir lo escultórico desde esta tensión implica aceptar

su fragilidad como cualidad y como posición crítica. Frente a una escultura que aspira a durar intacta, proponíamos una obra que aceptara su transformación, su desgaste y su dependencia del cuerpo ajeno, alineada con el voraz *zeitgeist* que nos ha tocado vivir. Reclamábamos, por tanto, no conservar la forma, sino la libertad para perseverar en el juego. Que nadie nos obligara de nuevo a formar y cubrir cada mañana.



PLANO DE EXPOSICIÓN



- 1. Jesús Soto / 2. Esther Ferrer / 3. Lotty Rosenfeld / 4. Adelaida Arteaga Fierro / 5. Mónica Mays / 6. Paula García-Masedo / 7. Mónica Planes / 8. Jorge Satorre / 9. David Bestué / 10. Ana Mendieta / 11. Petrit Halilaj y Shkurte Halilaj / 12. José Herrera / 13. Eva Lootz / 14. Aurèlia Muñoz / 15. Fuentesal y Arenillas / 16. Sarah Maldoror / 17. Laura Mesa / 18. Carlos Rivero / 19. Lecuona y Hernández / 20. Teresa Solar / 21. Guenda Herrera / 22. Victoria Encinas / 23. David Medalla / 24. Juan Bordes / 25. Eduardo Gregorio / 26. Peter Fischli & David Weiss / 27. Tony Cruz Pabón / 28. Aurelia Muñoz / 29. María Belén Morales

#### CRÉDITOS DE LA PUBLICACIÓN

Producción editorial: TEA Tenerife Espacio de las Artes  
Coordinación editorial: Gilberto González  
Editor: Néstor Delgado Morales  
Diseño y maquetación: Nicolás Barreto  
Reportaje fotográfico de sala: Sergio Acosta / TEA Tenerife  
Espacio de las Artes  
Impresión y encuadernación: Editorial MIC  
Depósito legal: TF 845-2025  
ISBN 9788412728873

© de los textos, sus autores  
© de las imágenes, sus autores  
© de la edición, TEA Tenerife Espacio de las Artes

#### CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES  
CURADURÍA Y DISEÑO EXPOSITIVO: Néstor Delgado, Gilberto González, COORDINACIÓN: Néstor Delgado Morales, CONSERVADOR DE COLECCIÓN: Isidro Hernández, AUDIOVISUALES Y ACTIVIDADES: Emilio Ramal, DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO CFIT: Rosa Hernández Suárez, DEPARTAMENTO TÉCNICO CFIT: Emilio Prieto Pérez, DISEÑO: Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife), PRÁCTICAS EXTERNAS FUNDACIÓN GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA: Sara Pérez Márquez, Aurembiaix Ainsa i Bertran.

#### SERVICIOS EXTERNALIZADOS

PRODUCCIÓN: Tatiana Hernández, Estefanía Bruna, REGISTRO: Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL), DOCUMENTACIÓN: Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL), DISEÑO GRÁFICO DE EXPOSICIÓN: This Side Up, COMUNICACIÓN: Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.), EQUIPOS DE MONTAJE Y PRODUCCIÓN: Israel Pérez, Óscar Hernández, Patricia Vara, José Soriano, Pablo Lavers, Jorge Méndez, Simone García, Javier Caldas, Miguel Vera, Abraham Riverón, ILUMINACIÓN: Serveo Servicios SAU, DIRECCIÓN DE MONTAJE PENETRABLE: Aquilino Dorta Dorta, MONTAJE DE PENETRABLE: Soldavi, AUDIOVISUALES: Simone Marín, Alejandro Cedrés, TRANSPORTES: Crisóstomo, Arterri, Loyter, World Pack-Art & Services, PINTURA: Celso González Cruz, Aythami González, ACONDICIONAMIENTO DE SALA: Majaga, Vidacolor, Maderas Santana, Alberto González, GRÁFICA: Somos Imagen, ASISTENCIA EN LA REDACCIÓN Y EDICIÓN DE TEXTOS: Alba Tavío.



9 788412 728873

TEA  
canarie espacio de las artes

