

## Superficies precarias

"Luz. La sombra del tiempo", de Amparo Sard

Ludwig Seyfarth

"Para recuperar la sensación de vida, para poder sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, al hombre se le ha dado la herramienta del arte. El propósito del arte, entonces, es llevarnos al conocimiento de una cosa a través del órgano de la visión y no del reconocimiento (...) El proceso de percepción tiene un fin por sí mismo y debe extenderse por completo." (Viktor Sklovskij, El arte como artificio, en: ídem, Teoría de la prosa, editado por Gisela Drohla, Frankfurt del Meno: Fischer 1984, pág. 13).

Estas reflexiones las puso negro sobre blanco el escritor y teórico literario ruso Viktor Sklovskij allá por el 1915, hace ya más de cien años. Si alguien las oyera o leyera y después entrara a contemplar "Luz. La sombra del tiempo" de Amparo Sard, podría pensar perfectamente que el autor ha redactado el texto exprofeso para esta exposición. El tantas veces citado ensayo de Sklovskij "El arte como artificio" anticipa gran parte de las características de la estrategia programática del "distanciamiento" de Bertolt Brecht. Con ellas, las contradicciones de la realidad se hacen tan visibles que lo familiar -aquello que a menudo se percibe inconscientemente- se presenta como algo extraño y, de este modo, se experimenta una atención nueva y crítica. Al mismo tiempo, Sklovskij describe un estado de "alienación" que ha sustraído de la conciencia el entorno físico y visual experimentable. La industrialización, los nuevos medios de transporte y la vida en las grandes ciudades habían generado un ambiente sensorial que parecía desbordar la percepción humana. También eran los tiempos en los que la electricidad empezaba a imponerse con más fuerza en la vida cotidiana, tal y como en estos últimos años está ocurriendo con la electrónica y la digitalización.

El período en torno a los años 1900 se describe como una época de nerviosismo, a menudo con conceptos que se derivaron de la electricidad. Detrás de los "shocks", que Walter Benjamin vio como bombardeaban el sentido humano, yace la metáfora de una descarga eléctrica, un electroshock. Y el "aura", que el mismo pensador vio como era destruida por las nuevas tecnologías, se puede ilustrar como un campo eléctrico. Aquello

que por aquel entonces circulaba por las fotografías científicas, también encontró sus ecos formales en el arte, como por ejemplo en muchas pinturas de Wassily Kandinsky.

También nuestra época, en la que Amparo Sard desarrolla sus objetos y sus a primera vista mundos visuales fantásticos, se puede describir como nerviosa. Aquel que se siente "como en casa" en el mundo digital, rápidamente se sentirá inquieto cuando el ritmo regular de los correos electrónicos, de los mensajes de Facebook y otras informaciones procedentes de la red también se interrumpa brevemente. Se podría pensar que, para muchas personas, el entorno físico es casi exclusivamente una continuación del universo virtual y no al revés. En este contexto, el proceder de Amparo Sard es bastante comparable a lo que propuso Sklovskij para el arte de su tiempo. ¿Cómo prolonga su arte el proceso de percepción para percibir que la piedra es piedra?

Al inicio del recorrido de "Luz. La sombra del tiempo" se hallan una serie de obras sobre papel que, a primera vista, podrían tomarse por dibujos. Pero los motivos, las figuras con apariencia casi clásica, los animales o incluso dispositivos técnicos -como un ordenador portátil- no son dibujados con el lápiz o el pincel, sino que son perforados en el papel. Los volúmenes imaginados resultan del juego de luces y sombras, que nace de los sugerentes agujeros que a veces son pequeños, otras veces más grandes, y otras son como heridas o incisiones. El blanco del papel es casi una reminiscencia del mármol, de esculturas y relieves antiguos o clásicos. Amparo Sard exhibe en ocasiones una visión perturbada del mundo clásico, armonioso y equilibrado. Esta claridad y pureza serán desbancadas progresivamente por distorsiones, deformaciones y ensombrecimientos. Inicialmente, la fragilidad de las hojas de papel se contraponen a un gran relieve blanco de resina, que muestra un paisaje forestal. Aquí, la estructura del motivo no se modela por medio de punciones y orificios, sino mediante elevaciones y sus sombras proyectadas.

Lo mismo ocurre cuando su materialidad sugerente de diferentes estados de agregación de líquido y sólido se oscurece tanto física como atmosféricamente, cuando nos encontramos con pinturas en relieve más pequeñas que muestran fragmentos de grupos de personas. Las personas se muestran igualmente como sombras de sí mismas. Posiblemente pueden sobrevenir asociaciones lúgubres, por ejemplo con las siluetas de las víctimas que yacen quemadas a causa de un ataque nuclear. En este caso, lo negro no

sólo son las sombras, sino también el material, que penetra parcialmente a través de los orificios de las superficies. Aún más sugerente es este fenómeno en "Inteligencia emocional", donde se halla la figura de una abstraída cabeza de cuyas cuencas oculares emana un líquido negro que, a su vez, también brota como una gran proyección en otro punto. De inmediato surge la impresión del deslumbramiento provocada por el vacío de los ojos. Pero la figura de la cabeza parece ser tan solo un envoltorio, como si fuera un objeto generado virtualmente con un programa de diseño 3D, aunque esté realizado con medios escultóricos tradicionales. Esta se nos presenta con irregularidades que se asemejan a la piel zurcida del monstruo de Frankenstein, como realizó con sus esculturas de exterior el escultor austriaco Franz West, cuando deliberadamente convirtió la superficie de aluminio, que generalmente suele ser lisa, en una trama que imita las figuras de papel maché. Pero la superficie de "Inteligencia emocional" también es una reminiscencia de un caparazón de insecto dañado del que emana fluido corporal. Recuerda asimismo a las películas de David Cronenberg, en las que el cuerpo humano se muestra en repetidas ocasiones como una interfaz para implantes técnicos y sus fluidos corporales como materia residual análoga.

Las formas de los árboles también nos recuerdan los efectos cinematográficos de las películas de terror, ya que parecen manos que atraviesan la pared para poder atraparnos; o nos transportan ante una proyección con motivos Rorschach abstractos y cambiantes pululando libremente en el espacio. Pero en el caso de Amparo Sard lo siniestro, lo amenazador, se desarrolla más con la propia atmósfera que con unos "efectos de terror" concretos. Así surge de una manera subliminal la sugestión de los desastres ecológicos. Los árboles consisten únicamente en su envoltorio, polietileno. La firmeza material de lo natural cede ante su objeto de imitación, que se presenta casi tan volátil como las imágenes proyectadas.

Los "Screen Shapes" – formas planas transparentes con siluetas escabrosas y fragmentarias – parecen la solidificación de un estado momentáneo de un líquido o la visualización materializada de flujos de datos digitales, que cuelgan hacia fuera en los canales de proyección, como sucede con las pieles de los árboles. Visualización de flujos de datos a los que estamos expuestos diariamente.

Aquí la artista también enlaza con el mundo de las formas del surrealismo. De este modo, se podría pensar en las estructuras amorfas que habitan en los paisajes áridos de

las pinturas de Yves Tanguy, o en formas extrañas de los cuadros de Salvador Dalí que oscilan entre el fluido organoide y lo construido, como la forma lograda mediante huecos y agujeros en "El enigma del deseo" (1929). Las distorsiones anamórficas -que surten efecto especialmente en los "Screen Shapes" recuerdan a los "relojes blandos" de Dalí de 1931, colgando como trapos sobre un borde de cornisa o una rama.

Amparo Sard trata una y otra vez el ablandamiento o la disolución de las supuestas partes sólidas mediante la interacción entre objetos escultóricos y videoproyecciones. Todos los objetos materiales existentes y sus superficies se presentan siempre en un estado de peligro. Todo lo que vemos o sentimos puede desaparecer de inmediato. Todo lo que está físicamente fijo es, en cierto modo, fugaz en lo referente a su forma. Lo precario, lo amenazado también se exterioriza a otro nivel y, en sentido literal, sale a relucir cuando en las secuencias cinematográficas se escuchan discursos y comentarios políticos, los cuales descubren una actitud de rechazo ante la llegada de refugiados a Europa.

Las formas desgarradas y fragmentadas también evocan los escenarios de desgracia inminente, que en la pintura surrealista (especialmente en la obra de Max Ernst) eran bastante habituales. La obra de Ernst "El ángel del hogar" de 1937 muestra una metamorfosis humano-animal, mientras que "Europa después de la lluvia I" y "Europa después de la lluvia II" presentan siluetas escabrosas similares a las que resultan de los objetos y de las proyecciones dirigidas sobre dichos objetos en la obra de Amparo Sard. En el caso de Max Ernst, el peligro no solo se pone de manifiesto en su temática, sino que también está presente en la figuración pictórica. El historiador del arte Werner Hofmann define la "superficie agrietada, descuidada y llena de arañazos y rasponazos" como "pintura precaria" (Werner Hofmann, *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst*, Múnich: Hirmer 2010, pág. 280).

Del mismo modo que Max Ernst hace sus cuadros directamente perceptibles – aquello que Sklovskij describiría como haciendo una piedra "pedregosa" –, la obra de Amparo Sard muestra la sensibilidad y la vulnerabilidad del material a través de las perforaciones del papel, lo que causa una apariencia casi como de piel humana. La asociación con la piel, imitada a través del mármol, tendrá continuación en sus trabajos realizados con resina, mientras que el resto de objetos que interactúan con las proyecciones ilustran un mundo físico y analógico. Un mundo cada vez más determinado

por los flujos de datos que no podemos ver ni sentir de inmediato. Los "Screen Shapes" se pueden interpretar como las obsesiones del nerviosismo digital o como los testigos de las convulsiones periódicas de las cotizaciones bursátiles. Con sus escenas que son sombrías pero también sugerentes por nuestras asociaciones ante los diferentes materiales, Amparo Sard trata de agudizar nuestros sentidos ante lo que está al otro lado de nuestro mundo tangible. Un mundo que determina con fuerza nuestra capacidad de experimentar nuestro entorno mientras está siendo contaminado desde un punto de vista ecológico.

Sus escenificaciones "precarias" nos invitan a percibir como las vías de comunicación electrónicas penetran el mundo físico, como si de una especie de lluvia ácida se tratara. Después de todo, la creencia de que el arte consigue agudizar nuestra percepción de los infaustos avances, hace que "Luz. La sombra del tiempo", a pesar de todas las voces amenazantes, sea una visión al fin y al cabo optimista.

Ludwig Seyfarth