

**LA IDEA
DE ESPACIO**
EN LA ARQUITECTURA Y EL
ARTE CONTEMPORÁNEOS
1960 - 1989

JAVIER MADERUELO

AKAL / ARTE CONTEMPORÁNEO



AKAL

ARTE CONTEMPORÁNEO 25

DIRECTORA

Anna Maria Guasch



AKALI

Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño interior y cubierta: RAG

Título original: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*

© Javier Maderuelo, 2008

© Ediciones Akal, S. A., 2008

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-1261-0

Depósito legal: M. 29.948-2008

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Javier Maderuelo

LA IDEA DE ESPACIO

En la arquitectura y el arte
contemporáneos, 1960-1989



*Para Loli Quevedo y
Simón Marchán, nuevamente.*

INTRODUCCIÓN

En el año 1990 publiqué un libro titulado *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, en el que abordaba un tema que entonces era poco tratado en el panorama académico y editorial en español. Afortunadamente, el libro tuvo buena acogida y se agotó en poco tiempo, sobre todo si se tiene en cuenta cómo agonizan los libros de ensayo en España. Desde entonces muchas veces me han pedido que lo reedite, pero la enorme cantidad de bibliografía que ha ido apareciendo sobre los temas allí tratados desde principios de los años noventa y, sobre todo, los cambios acaecidos en mi propia manera de afrontar el estudio de los asuntos que trataba en aquel libro me han conducido a plantear el volver a escribir de nuevo sobre escultura y arquitectura desde el punto de vista del espacio, deshaciendo todo el discurso primitivo para volverlo a armar, eliminando algunas partes, que ahora me parecen anecdóticas, y desarrollando otras que habían quedado larvadas, como es el propio concepto de espacio que desarrollo ahora en este ensayo con cierta extensión. Surge así un libro totalmente nuevo que es el que tiene ahora en sus manos.

El ejercicio no ha sido fácil, he tratado de luchar contra la inercia del tiempo, de recusar ideas consolidadas o, por el contrario, aceptar que sobre algunos aspectos no hay sustancialmente nada nuevo que decir. Creo que, junto al desarrollo de nuevos temas, la investigación debe afrontar también la revisión y puesta a punto de lo ya enunciado anteriormente, que, por lo general, no se suele agotar en su primera exploración, por acertada que ésta pueda parecer. Éste es el caso del presente ensayo.

Porque dice el refrán que «nunca segundas partes fueron buenas», quiero advertir que este libro no es una segunda parte de otro, sino la maduración de unas ideas sobre las que no he dejado de trabajar durante todos estos años, haciendo constantes aportaciones puntuales, corrigiendo desviaciones y ofreciendo nuevas visiones que he ido desarrollando y publicando a través de ensayos, artículos y conferencias.

Aunque este libro pretende recrear el espacio como tema en la arquitectura y el arte contemporáneos, la idea de espacio va a cobrar un especial protagonismo en el periodo que abarca desde los primeros años sesenta hasta finales de los ochenta, es decir, el

núcleo central abarca unos treinta años. Pero, como es lógico, de vez en cuando he de volver atrás en el discurso con el fin de exponer fenómenos y antecedentes, lo que me ha llevado a introducirme en temas que corresponden a décadas e incluso a siglos anteriores sin los cuales se haría ininteligible la comprensión de lo que pretendo explicar.

También, aunque en el título del libro me refiero a «la arquitectura y el arte contemporáneos», el esfuerzo por analizar el papel del espacio en las artes se ha centrado en la escultura y sus desbordamientos, de manera que se establece aquí una especie de dialéctica entre el espacio arquitectónico y el escultórico, rastreando los ricos márgenes que se han generado en los límites de ambas disciplinas y que han dado origen a otros nuevos géneros en los que lo espacial aparece como una de sus características más definitorias.

Sin pretender llegar a hacer una «historia de la cultura» de una época o momento determinado, en este ensayo he intentado superar las metodologías al uso en historiografía del arte así como los conceptos preestablecidos sobre las «distintas» artes para, sirviéndome de ideas y acontecimientos filosóficos, artísticos, musicales, literarios y arquitectónicos, trazar un perfil del ambiente cultural que se respiró en Occidente tras la Segunda Guerra Mundial. Para ello me sirvo de un hilo conductor, de «la idea de espacio».

Aunque este libro surge porque existen unas obras que han sido realizadas en unos años concretos y poseen unas características muy determinadas que ponen en evidencia de qué manera se comprende, aprecia y asume el espacio y sus cualidades durante ese periodo de tiempo, pretendo superar la mera enumeración y descripción de dichas obras, tal como se conforman con hacer muchos historiadores del arte contemporáneo, para ofrecer, más bien, un marco de relaciones que permita comprender las intenciones y voluntades de los artistas desde las inquietudes y el ambiente intelectual que surgieron en los años sesenta.

En ningún momento he pretendido agotar temas, por el contrario, la idea que ha animado la elaboración de este libro ha sido la de ofrecer pistas para quienes quieran seguir recorriendo estos caminos e ir más allá, de aquí la profusión de notas a pie de página y la extensa bibliografía que se ofrece al final del texto.

Tal vez, la mejor alabanza que recibió *El espacio raptado* fue la de que con él había logrado transmitir el ambiente de una época, frente a los fríos estudios que se basan en los datos bibliográficos o en la reflexión filosófica, por lo general, ajenos a la experiencia directa del autor. Creo que ese elogio se debe a que, en buena medida, los años y las experiencias sobre los que escribo coinciden vivencialmente con la etapa en que me formé como artista, como arquitecto y como crítico de arte. Si bien he alterado sustancialmente los contenidos de aquel primer libro, he intentado mantener esa idea de reflejo del «ambiente» de una época, así muchas de las situaciones y reflexiones aquí descritas se entrelazan con mis propias experiencias personales y reflejan la manera como las fui asimilando según fueron llegando a España o según las conocí de manera directa. Con estas experiencias he ido formado mi criterio y mi personalidad, escribiendo este ensayo los he reafirmado.

A pesar de intentar reflejar una cierta «historia cultural», por la extensión lógica que debe tener un ensayo que trata sobre un tema tan concreto y abstracto como el espacio en las artes, no me voy a poder referir a los acontecimientos sociales, económicos o políticos que condujeron y marcaron la intención de las ideas estéticas y artísticas, y de las que éstas son reflejo fiel. Por eso, en esta introducción quiero afinar más

y señalar una fecha, 1968, alrededor de la cual giran los principales acontecimientos sobre los que voy a tratar. En ese año llegan a su apogeo el *pop art*, el arte conceptual, el *minimal art*, la *International Situationniste* y, también en ese año, se producen las primeras manifestaciones de los *earthworks*, el *land art* y el *arte povera*¹. En el campo del pensamiento, dos textos críticos pueden servirnos de referencia: *Les mots et les choses* (1966), de Michel Foucault, y *La Société du spectacle* (1967), de Guy Debord². Del segundo de los dos autores comentaré algunos aspectos en el capítulo séptimo de este libro, pero deseo recordar ahora que Foucault, representante de un cierto escepticismo ante la deriva de la humanidad, advierte al final de su libro que «El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin»³. Ambos libros resultarían premonitorios de los acontecimientos que se desarrollaron en los meses inmediatos, sobre todo de la idea de que las edades del hombre tocaban a su fin, como se puso de manifiesto en 1968, fecha que será recordada en la historia de la humanidad como el año en el que los estudiantes se rebelaron contra el gobierno francés, dando origen en París a una revuelta saldada con la certificación del fin de la utopía.

Aquellos acontecimientos, como los del arte, no fueron aislados. Alrededor de 1968 se produjeron algunos hechos que sólo citaré aquí a título de inventario, tales como el apogeo de la guerra del Vietnam, que soliviantó a los estudiantes de más de treinta países, conduciendo a la formación de movimientos revolucionarios y a las brutales represiones por parte de la Guardia Nacional en la universidad de Berkeley (febrero a octubre, 1968); a la Guerra de los Seis Días con la anexión del Sinaí (junio, 1967), al asesinato del Che Guevara en Bolivia (octubre, 1967); a la toma de Praga por las tropas del Pacto de Varsovia (agosto, 1968); a la muerte a tiros de cuatrocientos estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de la ciudad de México (octubre, 1968); periodo que tiene su contrapunto en el paseo iniciático y televisivo de un hombre pisando la Luna (junio, 1969). Aunque no me referiré a los mencionados acontecimientos en el presente libro, necesito recordar ahora, antes de comenzar, que estuvieron presentes en el inconsciente colectivo de la época y, por ello, deberán estarlo también en el del lector.

Este libro es el producto de más de veinte años de sedimentación de conocimientos y experiencias que han sido provocados e incentivados por muchas personas que, a lo largo de todos estos años, me han estimulado con sugerencias y me han obligado a estudiar y trabajar por medio de invitaciones a participar como ponente en cursos y

¹ La importancia simbólica del año 1968 se ha puesto particularmente de manifiesto en la exposición titulada *Circa 1968*, comisariada por Vicente Todolí, con la que se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo de la Fundación Serralves de Oporto, en junio de 1999.

² Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966 [ed. cast.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985]; Guy Debord, *La Société du spectacle*, París, Buchet-Chastel, 1967 [ed. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999].

³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, cit., p. 375.

seminarios, así como de encargos para escribir textos. Han sido tantos los compañeros y amigos que me han ayudado que no los puedo nombrar a todos ahora cuando quiero expresar mi agradecimiento por el apoyo y la ayuda recibidos, pero tengo deudas muy particulares con Simón Marchán Fiz, que me animó a hacer una tesis doctoral sobre los temas que trato aquí y que, desde entonces, ha estado siempre muy próximo, estimulando y animando mi trabajo, de la misma manera que lo han hecho también Antonio Gallego, Francisco Calvo Serraller, María Luisa Martín de Argila, Carlos Esco, Teresa Luesma, José Capa, Fernando Gómez Aguilera, Manuel García Guatas y Marga Paz. Muy particularmente he de agradecer el apoyo y la ayuda inestimable de Maysi Veuthey, que tuvo la paciencia de leer, revisar y corregir el manuscrito del primer libro, que lo ha hecho, después, con los siguientes y que lo ha vuelto a hacer también con éste.

Entre las instituciones que me han ayudado en este periplo quiero mencionar a la Fundación Juan March, al Círculo de Bellas Artes de Madrid, a la Diputación de Huesca, a la Fundación César Manrique, a la Asociación de Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y al CDAN-Fundación Beulas.

EL ESPACIO Y EL ARTE

El marco temporal que se ha fijado para acotar los fenómenos de que trata este libro comienza a principios de los años sesenta del siglo XX, momento en el que empieza a suceder una continuada serie de interferencias entre la arquitectura y la escultura que cubren rápidamente un abanico extenso de posibilidades cuya culminación se sitúa en los años ochenta. Pero, como era de esperar, esta actividad de interacción entre ambas artes, aunque cobra súbitamente un inesperado desarrollo durante esos años, tiene unos antecedentes que no parece conveniente dejar de lado. Por otra parte, el marco común de estas relaciones entre arquitectura y escultura es el espacio, motivo fundamental de este ensayo, por lo que será también conveniente comenzar en este primer capítulo por determinar, aunque sea someramente, algunas precisiones sobre la idea de espacio y la manera como éste se introduce en la teoría y la práctica artísticas antes de comenzar a tratar sobre los fenómenos arquitectónicos y escultóricos que acontecen en el periodo aludido.

Aproximación a la idea de espacio

Para el filósofo Immanuel Kant, el espacio y el tiempo no son nociones generales de las cosas, ni tampoco datos perceptibles por los sentidos, sino que pertenecen exclusivamente al ámbito del pensamiento, son las «formas a priori» de la intuición sensible¹. Kant, en la *Crítica de la razón pura*, asegura que «el espacio no es un concepto empírico sacado de la experiencia externa»², porque las experiencias sólo son posibles por la representación del espacio, es decir, para él, el espacio es una especie de idea innata, una intuición pura que poseemos todos los hombres.

¹ Véase Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, México, Porrúa, 1982. En la «Primera sección de la estética trascendental» trata el concepto de «espacio», pp. 42-47.

² Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 43.

Por el contrario, para el físico y matemático Henri Poincaré, el espacio se crea a partir de ciertos datos aportados por la experiencia y no es un a priori, como pretende Kant³. Lo que parece cierto es que el conocimiento del espacio no es completo sólo con la intuición, ya que la idea de espacio es algo que también se va forjando con la experiencia que proporcionan los sentidos.

Ciertamente, las experiencias sensibles necesitan de las «formas a priori» de espacio y tiempo para cobrar sentido y, además, todos los hombres poseemos una idea o representación innata del espacio que permite que, independientemente de los procesos de adiestramiento que hayamos experimentado, podamos movernos dentro de él sin generar excesivos conflictos. Por eso, cualquier persona, de cualquier lugar del planeta, con independencia de sus atavismos culturales, comprende la diferencia entre izquierda y derecha, arriba y abajo, lejos o cerca. El conocimiento de estas cualidades del espacio, aprehendido y matizado, sin duda, con la práctica, permite que realicemos constantemente desplazamientos por el espacio sin provocar continuas colisiones, tanto si nos movemos por tierra, mar o aire, utilizando nuestro propio cuerpo como si comandáramos algún artificio que requiere de un alto grado de conocimiento y conceptualización del espacio y sus condiciones de ocupación.

Pero, a pesar de la universalidad del concepto general de espacio, no todas las personas conocemos y comprendemos el espacio en un mismo grado. No me refiero al hecho constatable de que hay bailarines que dominan las distancias con los movimientos de sus cuerpos dibujando con ellos imágenes que se componen en el espacio del escenario con auténtico virtuosismo, o que hay conductores de automóvil hábiles frente a otros que son torpes, etcétera, circunstancias que dependen más del adiestramiento que de las diferentes representaciones del mundo de las ideas, sino que el concepto de espacio que el hombre actual posee está en relación con el conjunto de las ideas que ha sido capaz de formar en el cerebro.

Las interpretaciones del espacio que se pueden forjar en la mente están limitadas a lo que seamos capaces de conocer y comprender. Lo que pretendo insinuar con esta aseveración es que, aun concediendo que el hombre tenga ideas generales innatas, como los conceptos de espacio o de tiempo, es la experiencia quien define el carácter y las condiciones del espacio, configurando la capacidad perceptiva de él.

La experiencia de la existencia y cualidades de lo que llamamos espacio se aplica a la idea de espacio físico, es decir, al medio en el cual se ubica y se mueve el cuerpo, al volumen desocupado que surge sobre el plano del suelo que se pisa y que se extiende hasta donde abarca la mirada, a los límites visuales que acotan el horizonte.

Las matemáticas pueden conjugar espacios infinitos e isótropos o imaginar espacios de «n» dimensiones, entelequias sobre las que podemos lucubrar, pero que escapan a la posibilidad de una experiencia práctica. La ciencia física pretende descubrir los imprecisos límites de ese espacio que se supone ocupa un universo en continua expansión, y ofrece medidas astronómicas entre estrellas de distancias inalcanzables.

El geómetra, el agrimensor o el arquitecto pretenden dar razón de ese espacio en que se mueve el cuerpo y que, ingenuamente, llamamos «real», frente a las visiones in-

³ Véase Philippe Huneman, «Kant, Poincaré et le problème de l'espace», *Philosophie* 48 (1996).

lectivas y abstractas. Pero ese espacio de la experiencia, aquel en el que nos movemos sin ayuda de conceptos filosóficos, matemáticos o físicos, no por suponerlo «real» y cotidiano resulta ser menos complejo y desconocido.

Desde el punto de vista del pensamiento filosófico y científico, se pueden diferenciar tres categorías de espacio, que Albert Einstein enunció en el prólogo del libro *Concepts of Space*⁴. El primero es el concepto aristotélico de espacio entendido como *tópos* (lugar), que posee unas cualidades de ordenación y que es identificable por medio de un nombre concreto. El segundo concepto corresponde al espacio como contenedor de la totalidad de los objetos materiales. Este tipo de espacio existe con independencia de los objetos y responde a la idea de espacio absoluto enunciada por Newton. El tercer concepto responde a la idea de «campo» cuatridimensional. Es el espacio relativo sobre el que enunció Einstein su famosa teoría. Estos tres conceptos se han formado en diferentes momentos de la historia de la humanidad y hoy coexisten simultáneamente, siendo sus definiciones válidas para cada ámbito de actuación.

Desde el punto de vista estético, las características de un espacio como el surgido en la Teoría de la relatividad no alteran las condiciones de la percepción sensorial, ya que nuestras experiencias sensibles no se desarrollan entre magnitudes astronómicas ni nos desplazamos a la velocidad de la luz durante años para que nos veamos afectados por los efectos que describe dicha teoría. El espacio con el que trabaja el arquitecto o el escultor, sobre cuyas obras podemos emitir juicios estéticos, está anclado a la superficie de la Tierra y posee la escala de aquello que, más o menos, puede ser abarcado por los sentidos, ciñéndose sin dificultad a los principios de la geometría euclidiana y a la ley de la gravitación universal enunciada por Newton; por lo tanto, las categorías de espacio que manejamos desde la estética y el arte dependen de otro tipo de factores de carácter emotivo, existencial, formal y material.

Desde el arte hablamos de espacio en términos de lugar, sitio, enclave y entorno; calificamos algunos de estos espacios como parajes o paisajes y los catalogamos en categorías como bióticos, antrópicos, culturales o históricos. Además, en esos espacios suceden cosas, crecen las plantas, llueve, corre un animal, cae la noche, calienta el sol, está oscuro, se oyen los grillos, hay mucha humedad, etcétera. Con todo, atrae la idea de tratar con un espacio continuo, isótropo, abstracto, inerte e isométrico, aquel que se visualiza como una trama cartesiana vacía, dispuesta para ser ocupada física o conceptualmente por una acción artística; sin embargo, en cuanto ente contenedor, el espacio queda definido por aquello que es capaz de contener, lo que proporciona unas cualidades de extensión, escala y carácter determinados.

Precisiones hermenéuticas y filológicas

Cuando en el lenguaje cotidiano utilizamos en español la palabra espacio, nos podemos estar refiriendo lo mismo a la inmensidad ignota del cosmos o a un fragmento de ella acotado y preciso, como una habitación, el reducido habitáculo de un automóvil o

⁴ Véase Max Jammer, *Concepts of Space. The History and Theories of Spaces in Physics*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1954, ²1969, pp. xi-xv.

incluso el pequeño volumen encerrado en el cajón de un armario. En este sentido, el espacio se presenta como un concepto muy generalista, por lo que muchas veces hemos de recurrir a otras palabras que hacen referencia a alguna cualidad más concreta de él.

A pesar de la generalidad que encierra en español el término espacio, una palabra alemana como *raum*, cuya traducción a nuestro idioma (tanto directa como inversa) es inequívocamente el término «espacio», designa un ámbito cerrado que se encuentra limitado visualmente. En alemán, el término *raum* tiene el sentido de fragmento de la totalidad de los espacios. Se refiere al espacio que puede llegar a ser «lugar», a un espacio cuyos límites visuales son fronteras que acotan unas distancias. En este sentido, señala Félix Duque: «hay que apresurarse a decir que la voz alemana [*raum*] está más cerca del lat. *situs* que de *spatium*»⁵. En cierto sentido, la palabra alemana *raum* tiene la misma raíz y contenido semántico que la palabra sajona *room*, que tras el significado familiar de «alojamiento», de cuarto o aposento, posee por extensión los significados de lugar, paraje y espacio, pero con la particularidad de expresar siempre la idea de cabida.

Para poder comprender el sentido existencial del espacio, aquel que es pertinente a la hora de hablar de arquitectura y escultura, será necesario recurrir a la autoridad de Martin Heidegger, filósofo que ha analizado este concepto recurriendo a la etimología alemana del término. En el año 1964, con motivo de una exposición del escultor Bernhard Heiligen en la galería Im Erker de la ciudad suiza de St. Gallen, Martin Heidegger pronunció una conferencia titulada *Bemerkungen zur Kunst – Plastik – Raum*⁶. En este escrito, el filósofo se pregunta por el arte, pregunta que ya se había formulado hermenéuticamente en su celebrado ensayo *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-1936)⁷, pero en las *Bemerkungen* lo hace desde la noción de espacio, lo que le sirve no tanto para aclarar qué es el arte o, más concretamente, qué es la escultura, tema sobre el que se le ha pedido que disertase, como para pensar sobre el espacio desde un punto de vista existencialista y fenomenológico.

Así, en este texto, Heidegger se hace varias veces la pregunta hermenéutica ¿qué es el espacio?⁸, pero cuando se pregunta por el espacio no lo hace en el sentido de Newton o de Kant, en cuanto ente abstracto, sino que esta pregunta la formula, tal como nosotros necesitamos, desde el punto de vista del arte. En este sentido, para Heidegger el espacio, en cuanto forma subjetiva de intuición, es algo que «viene referido al cuerpo físico». Pero el cuerpo humano, ese cuerpo carnal que es capaz de construir pensando el espacio, no es un mero objeto, ya que en su carnalidad no ocupa simplemente un lugar en el espacio, sino que está en relación con los otros objetos y espacios, es «un ser-en-el-mundo»⁹. De manera que el hombre es un ser que está «comprometido» con el espacio.

⁵ Félix Duque, «Notas a *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio*», en Martin Heidegger, *Bemerkungen zur Kunst – Plastik – Raum, Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2003, p. 96.

⁶ Martin Heidegger, *Bemerkungen zur Kunst – Plastik – Raum*, St. Gallen, Erker Verlag, 1996. Existe una edición en español, con comentarios y notas de Félix Duque en Martin Heidegger, *Bemerkungen...*, cit., pp. 61-91.

⁷ Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 11-74.

⁸ Martin Heidegger, *Bemerkungen...*, cit., pp. 67, 73, 81.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

Aquella conferencia «de circunstancias», que podría parecer banal frente al corpus teórico de Heidegger, sin embargo, ha despertado el interés de Félix Duque «por lo que nos dicen las palabras empleadas»¹⁰. Duque, analista de este texto heideggeriano, se encuentra en él con la frase «Der Raum räumt»¹¹, que interpreta en castellano como: «El espacio espacia». Toda vez que se trata de una manifiesta tautología, el propio Heidegger aclara a continuación: «Espaciar significa rozar, hacer sitio libre, dejar espacio libre, algo abierto»¹².

Sobre esta aclaración, Félix Duque comenta:

El término castellano «roza» (de donde el topónimo: Las Rozas) y el correspondiente alemán *das Roden* (presente p. e. en *Romrod*, un pueblo construido gracias a la roza hecha por los romanos) tienen la misma raíz indoeuropea y el mismo significado: «hacer habitable un lugar talando árboles y drenando ciénagas». En alemán, el término está íntimamente emparentado con *mhd. rieten*: «estirpar de raíz, aniquilar», una violenta actividad literalmente *contra natura* que Heidegger deja pasar tranquilamente en silencio. A mayor abundamiento, el verbo castellano «rozar» viene del latín vulgar *ruptiare* («romper», «desgajar»: abrirse paso abruptamente)¹³.

Por lo tanto, Heidegger relaciona el concepto de espacio con la roza que se abre y con el hacer un hueco en el que se coloca algo, pero, también, como señala Félix Duque, con el «rozarse», con el trato familiar ente dos o más personas, y concluye Félix Duque, parafraseando a Heidegger: «El hombre existe en el espacio *al dar lugar al espacio*, y en cuanto que “ya de siempre ha dado lugar (*eingerräumt*) al espacio”»¹⁴. Relacionando así hombre y espacio, la acción del hombre (artificio) con el espacio.

Pasando del mundo abstracto de las ideas al mundo concreto de lo hecho por el hombre, que, al fin, es quien interpreta esa capacidad de contener según sus posibilidades intelectivas y según sus escalas aprehensivas, es decir, hasta donde puede ver y hasta donde puede abarcar, el espacio no es sólo una entidad que se abre con el roce, sino algo que se construye o, mejor, que es construido por el hombre. Tal como explica al respecto Miguel Aguiló: «[...] de ahí se deriva que esa construcción sólo se puede comprender en clave histórica, estudiando las razones de su ubicación y las acciones así desarrolladas»¹⁵. Esta proposición conduce a analizar el espacio en relación con las construcciones que contiene y con otros espacios construidos, para lo cual hay

¹⁰ Félix Duque, «El arte (público) y el espacio (político)», en Javier Maderuelo (ed.), *Arte público*, Huesca, Diputación de Huesca, 2000, p. 99. Este texto, después de ser muy ampliado, ha dado origen a un libro en el que se reproduce esta frase y las próximas que serán citadas. Véase Félix Duque, *Arte público y espacio político*, Tres Cantos, Akal, 2001, p. 12.

¹¹ Martin Heidegger, *Bemerkungen...*, cit., p. 82.

¹² *Ibid.*, pp. 81-83, 87 y n. xxv, pp. 104-105. Para las aclaraciones sobre la traducción puede verse también: Félix Duque, «El arte (público) y...», cit., p. 99; e *id.*, *Arte público y...*, cit., p. 12.

¹³ Félix Duque, «El arte (público) y...», cit., p. 99-100; e *id.*, *Arte público y...*, cit., p. 12.

¹⁴ Félix Duque, «El arte (público) y...», cit., p. 101; e *id.*, *Arte público y...*, cit., p. 13.

¹⁵ Miguel Aguiló, «Los ingenieros en la construcción del Mediterráneo», en AA.VV., *España en el Mediterráneo. La construcción del espacio* (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Fomento, CEDEX-CEHOPU, 2006, p. 18.

que ir más allá de la mera comparación de formas y escalas con el fin de poder comprender la oportunidad y necesidad históricas de cada espacio¹⁶.

Pero no se acaban aquí las interpretaciones, ya que desde otro punto de vista (aunque siempre partiendo de la relación hombre-espacio), si intentamos una aproximación al espacio desde sus cualidades intrínsecas, como lugar acotado, podríamos comenzar por partir de la idea de «límite» que, desde el punto de vista espacial, se presenta como el término, confín o lindero de reinos, provincias o posesiones. Sin embargo, el concepto de límite pertenece con toda propiedad al mundo de la filosofía y al de la matemática. Dentro de las concepciones filosóficas de límite hay dos que merecen ser enunciadas, el límite como idea de «término» que conduce hacia un «acotamiento conceptual» y deriva en concepto ontológico, tal como lo ha tratado Eugenio Trías¹⁷, y la noción de límite como acotación física de los cuerpos. Efectivamente, son los límites de un cuerpo los que determinan su forma y los que configuran el espacio que ocupa. El límite, en cuanto acotación, supone el fin de un cuerpo y la contigüidad de otro que le sucede, que comienza donde el anterior termina, surgiendo así las ideas de continuidad y contigüidad. Además, las relaciones de continuidad y contigüidad establecidas entre los cuerpos dan origen a la idea de lugar.

Otra palabra que tiene relación con las ideas que estoy presentando es el término «entorno», definido como territorio o conjunto de parajes que rodean un lugar o una población. La idea de entorno viene complementada por la idea de contorno (que en muchos casos es sinónimo), es decir, que todo entorno posee unas líneas virtuales o reales, visuales o físicas, que determinan su límite, su contorno.

Por su parte, «ámbito» es un término que aparece también como sinónimo de entorno. Ámbito es el «contorno o perímetro de un espacio o lugar» o, mejor dicho, el espacio comprendido dentro de unos límites determinados. El perímetro define la forma límite del ámbito, establece sus fronteras, de tal manera que todo lo que queda dentro del límite, *del ámbito*, pertenece al lugar. El término ámbito establece, por lo tanto, una relación de pertenencia.

«Sitio» es el espacio ocupado por algo. En esta definición, tomada del *Diccionario* de la RAE, se aprecia también una relación de pertenencia: el sitio es el espacio de algo o de alguien. En este sentido, los espacios ocupados por construcciones son sitios. La ocupación de un espacio por un edificio, monumento o cualquier otra señal, diferencia ese espacio no sólo del espacio genérico e indefinido, sino del conjunto de los lugares.

El espacio con el que se opera en física o en matemáticas es genérico, neutro e impersonal, es, por decirlo con una sola palabra, abstracto; puede estar dotado de direccionalidad o incluso ser un campo que posee orientación vectorial, pero en su frialdad abstracta e idealizada no llega nunca a ser lo que podríamos llamar un «espacio significativo».

El espacio que describe la geografía posee direcciones, está condicionado por unos puntos cardinales que lo dotan de orientación y sentido y, además, en él se distinguen

¹⁶ Sobre el tema de la historiografía del espacio tratare más adelante.

¹⁷ Véase Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.

accidentes topográficos, formaciones geológicas, ocupaciones bióticas y aglomeraciones urbanas. Todos estos elementos que aparecen en el espacio geográfico poseen formas y funciones características y son singulares, por eso reciben, cada uno de ellos, un nombre particular, un topónimo.

El espacio de la cultura, el definido por el arte y la arquitectura, está también señalado con nombres propios, pero esos nombres, además de referirse a unas formas características, se cargan con significados emotivos. A través de esta emotividad, de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geográfico se hace paisaje, pueblo o paraje, se convierte en *lugar*.

La idea de lugar ha sido motivo de reflexión filosófica por parte de Aristóteles en el libro IV de *Física*, donde se plantea investigar sobre los conceptos de lugar, vacío y tiempo¹⁸. Para el filósofo griego, el lugar es entendido como un espacio contenedor en el cual se ubican o desplazan los cuerpos¹⁹. No es ni forma ni materia²⁰, ni tampoco es parte de la cosa²¹, sino que el lugar «es el límite del cuerpo continente»²².

Pero dejaremos al margen estas interesantes teorías para intentar definir una idea de lugar desde la percepción estética actual. Cuando un espacio se ha diferenciado hasta el extremo de ser reconocido inequívocamente por sus cualidades físicas y por su nombre propio, es porque se ha producido una proyección sentimental por parte del ocupante o el espectador que lo reconoce y lo nombra para distinguirlo de otros; entonces, ese espacio toma, con propiedad, el calificativo de *lugar*. El lugar es, por tanto, un tipo concreto de espacio, aquel que posee unas condiciones físicas determinadas y una forma emotiva y simbólica que se hacen reconocibles, lo que le permite poseer un nombre propio. Podríamos, pues, decir que el lugar es un espacio culturalmente afectivo.

En realidad, todos los lugares son culturales. Se puede pensar, tal vez, que ciertos espacios alejados de la contemplación y la codicia especulativa humanas, como una inaccesible formación rocosa en lo alto de una montaña, un acantilado en una isla perdida y deshabitada o una extensa llanura desértica sin referencias topográficas particulares son simples entornos que por no haber sido alterados por los artificios humanos pertenecen al ámbito de los inventarios geográficos; sin embargo, con el solo hecho de haber sido contemplados una vez, de haber sido descritos y nombrados, de haber tomado posesión de ellos a través de su observación visual y su bautizo toponímico, esos espacios se han cargado de significado y han pasado de ser meros fenómenos físicos a convertirse en lugares.

Se establece siempre una relación de pertenencia entre sujeto y lugar. El lugar no es el espacio que nos pertenece, sino aquél al que nosotros pertenecemos. Así, el lugar imprime carácter al sujeto: sus condicionantes, sus tropismos, marcan a quien es poseído por

¹⁸ Aristóteles, *Física*, libro IV: lugar (*tópos*), 208 a 25-213 a 11; vacío (*kenón*), 213 a 12-217 b 28; tiempo (*chrónos*), 217 b 29-224 a 16.

¹⁹ Véase Aristóteles, *Física*, Madrid, Gredos, 1995, libro IV, 211 a, pp. 234-235.

²⁰ *Ibid.*, cap. 2, pp. 226-230.

²¹ *Ibid.*, cap. 3, pp. 230-234.

²² *Ibid.*, 212 a 5, p. 239.

un lugar. El carácter de las personas que habitan un lugar viene inducido por las condiciones físicas, geográficas, climáticas, topológicas y emocionales del mismo. De igual manera, cada lugar reclama a los sujetos que le pertenecen unas acciones concretas y específicas sobre él, unas actuaciones que mantengan su carácter, para seguir siendo lugar.

El vacío

Tò tópos (lugar) y *tò kenón* (vacío) son las dos palabras de que disponían en la Antigüedad griega para aproximarse a la idea de espacio. Ambos conceptos son estudiados por Aristóteles en *Física*. Para el estagirita, «lugar» es un concepto de relación, por lo cual es imposible la idea de un lugar que esté vacío. Para poder entender en la actualidad estos conceptos es necesario recordar que el universo aristotélico es un cosmos singular de extensión finita, dentro del cual no hay posibilidad para los espacios vacíos y fuera del cual no hay nada, ni siquiera el vacío²³. Por eso, Aristóteles rechaza la posibilidad de que exista el vacío, en contra de lo que afirmaban Demócrito y Leucipo²⁴.

Si fue difícil encontrar acomodo a la idea de vacío en la cultura occidental, en Oriente está presente en la filosofía china desde el siglo V a.C. y halla una expresión clara en el arte de la pintura de inspiración taoísta, en la que hasta dos tercios de la superficie pintada están vacíos de imágenes. Para François Cheng, ese vacío no es «tierra de nadie», sino que es un espacio activo que asume una función semiológica por medio de la cual se definen como signos y cobran sentido y plenitud los demás elementos²⁵.

En Europa, durante el siglo XVII, se desarrolló una auténtica batalla en el campo científico y filosófico entre los partidarios de la existencia del vacío y sus detractores. Curiosamente, en el campo de los detractores se alinearon algunos de los filósofos más notables de la época, como Descartes, Hobbes, Spinoza y Leibniz. Tal vez, el momento culminante de esta disputa se alcanza en la correspondencia cruzada entre Leibniz y Samuel Clarke²⁶, en la que el matemático y filósofo alemán expresa sus objeciones a la filosofía natural de Isaac Newton, quien en su *Física* ofrecía unas nuevas concepciones del espacio, el tiempo y el movimiento «absolutos»²⁷.

La concepción del universo que ofrece Newton se basa en la teoría de los átomos y del vacío y, por lo tanto, se opone frontalmente a la teoría leibniziana del continuo infinitamente divisible. Para argumentar la existencia del vacío, Newton se basa en evidencias empíricas, como los experimentos de Guericke y Torricelli, a los que Leibniz contrapone la imposibilidad de la «razón suficiente» teológica. Esa «razón» le lleva a

²³ Cfr. Guillermo R. de Echandía, n. 72 a Aristóteles, *Física*, cit., p. 245.

²⁴ Aristóteles, *Física*, cit., 212 a 34, pp. 245-247.

²⁵ Cfr. François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993, ²2004, pp. 71-72.

²⁶ La primera de las cinco cartas la escribe Leibniz en noviembre de 1715, la quinta y última respuesta de Clarke tiene fecha de 29 de octubre de 1716.

²⁷ Sobre la manera como se gesta la idea de vacío en el pensamiento occidental, véase Albert Ribas, *Biografía del vacío. Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*, Barcelona, Destino, 1997, ²2004.

argumentar que si el vacío es la ausencia de materia, esta teoría no conviene, ya que según Leibniz, «[...] cuanto más materia hay, más tiene Dios la ocasión de ejercer su sabiduría y su poder, y es por eso, entre otras razones, por lo que yo sostengo que no hay vacío en absoluto»²⁸. Dejando aparte la dependencia de los atavismos religiosos que se cernían sobre el pensamiento científico en Europa a principios del siglo XVIII y que se hacen explícitos en esta frase, en buena medida, la dificultad que ha existido para poder comprender en Occidente el espacio se ha debido a la imposibilidad de superar un cierto miedo a la existencia del vacío.

Sin embargo, es la idea de vacío la que ha predominado como cualidad más característica del espacio, es decir, la capacidad que posee un espacio para contener cuerpos con independencia de ellos. Por lo tanto, el espacio no son los cuerpos materiales, sino el intervalo que existe entre ellos o el hueco que llenan, lo que ha traído como consecuencia la idea anímica del «terror al espacio vacío», tema que reconocemos con la locución latina *horror vacui*.

El historiador del arte Wilhelm Worringer, en su célebre ensayo editado en 1908 bajo el título *Abstraktion und Einfühlung*, menciona una teoría antropológica –que, advierte, no es estrictamente científica, aunque no por eso deja de servirse de ella– según la cual en la etapa evolutiva en la que el hombre se yergue para hacerse bípedo, deja de apoyar las manos sobre el suelo y, por lo tanto, de reconocer el espacio circundante por medio del tacto, debiendo confiar en el sentido de la vista, lo cual le produce una cierta inseguridad. Esa inseguridad ante el vasto espacio en el que se suceden los fenómenos de forma inconexa e incoherente es lo que se denomina la «agorafobia». Ese horror al vacío se ha esgrimido para justificar el impulso hacia lo gigantesco de ciertas arquitecturas primitivas, como la egipcia, caracterizada por construir voluminosas pirámides y por el empleo de gruesas y macizas columnas que, carentes de función constructiva, intentaban destruir la impresión de espacio vacío²⁹. En buena medida, la magnificencia que caracteriza a la arquitectura del pasado es reconocida en esa cualidad de potente presencia física que se impone por su desmesurada estatura sobre el resto de las construcciones, por la impresionante masividad pétreo de sus volúmenes, acentuados en muchos casos con aristas vivas que los silueteen o con superficies de textura rugosa que acentúan su materialidad, o bien por la opacidad de lo construido que cercena la visión al encerrar al sujeto en recintos limitados. La idea del *horror vacui*, del terror a que el espacio quede vacío, se esgrimió también como argumento durante el Barroco para justificar las composiciones artísticas abigarradas que caracterizan las construcciones y las decoraciones de ese periodo.

El vacío existente entre dos cuerpos próximos y estáticos, el espacio que los separa, permite que estos cuerpos puedan ser percibidos de un modo dinámico. Así, al aproximarse un observador hacia uno de los cuerpos, el otro «se va moviendo» con respecto al primero, la forma como el que se encuentra delante cubre al que se halla detrás, permitiendo una contemplación parcial del segundo, y la manera como ésta se

²⁸ Eloy Rada (ed.), *La polémica Leibniz-Clarke*, Madrid, Taurus, 1980, p. 58. Segunda carta, párrafo 2, de Leibniz.

²⁹ Cfr. Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, ²1975, p. 30.

va desvelando según se desplaza el espectador es posible gracias a ese vacío que los separa. Durante el Barroco, se empezó a experimentar con ese «espacio vacío» como elemento compositivo que genera tensión entre los cuerpos arquitectónicos, lo que se hace evidente en algunas plazas de aquella época.

Pero lo que llamamos la «tensión entre los cuerpos» no es más que un efecto de percepción, una interpretación del sujeto que observa, algo subjetivo. En psiquiatría, la sensación de angustia que se produce ante los espacios abiertos y despejados, tales como plazas o calles anchas, se reconoce como una enfermedad descrita con el nombre de «agorafobia». Con el fin de superar ese tipo de angustia, cuando ésta no llega al grado de ser morbosa, se llenan las habitaciones con elementos decorativos, muebles y objetos que cubren las paredes e inundan los locales rellenando los huecos más espaciosos. No en vano se ha señalado cómo esta necesidad de llenar muros, cubriendo la desnudez de las paredes, y de ocupar el espacio, colocando objetos sólidos en los vacíos, son las razones últimas que justifican la necesidad de la pintura y la escultura, así como de la ornamentación arquitectónica.

En este sentido, podríamos interpretar que los «estilos», esas formas características que adoptan las artes en cada época, son manifestaciones tipificadas de la manera en que cada cultura o sociedad ha sido capaz de combatir el terror al vacío y de hacer frente al miedo al espacio. No es de extrañar, por tanto, que haya costado un enorme trabajo, tanto a los arquitectos como a los historiadores del arte, entender el espacio como una cualidad positiva de la arquitectura.

Frente al temor innato que provoca la sensación de vacío, explotada por los románticos, existe la necesidad primigenia del hombre de proyectarse en lo masivo, de tallar gruesos menhires, columnas o figuras colosales que, imponiéndose sobre la plana vacuidad de una llanura, proporcionen confianza con su expresión de solidez. Piénsese en la imponente presencia de los templos griegos de Paestum, con sus gruesas columnas aún hoy en pie, o en los mitos generados por el Coloso de Rodas o el Faro de Alejandría.

Acotado el espacio, marcado con hitos que lo dominan, es como el hombre ha combatido el miedo al mundo desconocido del infinito espacial. En un mundo en el cual el hombre era entendido como medida del universo, tanto la idea del vacío, la existencia del cero, como la de infinito o la de inconmensurable costaron mucho trabajo ser asimiladas.

Un paso importante lo dio Edmund Burke cuando en 1757 publicó su ensayo *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*³⁰. En este ensayo presenta el vacío y el miedo como cualidades de lo sublime. Burke clasifica los objetos según dos tipos, los bellos, que son lisos, tranquilos y placenteros, y los sublimes, que producen terror porque sugieren soledad, inmensidad y poder, y argumenta: «Todas las privaciones *generales* son grandes, porque todas son terribles; la *Vacuidad*, la *Oscuridad*, la *Soledad* y el *Silencio*»³¹.

³⁰ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* [1757], Madrid, Tecnos, 1987.

³¹ *Ibid.*, p. 52. Las cursivas y mayúsculas están así en el texto citado.

La «vacuidad» sublime de Burke está relacionada no sólo con la privación de los sentidos de la vista (oscuridad) y del oído (silencio), sino con las ideas de vastedad e infinitud, de sucesión y uniformidad que conducen, a su vez, a la noción de infinito³². Estas ideas anidaron de forma muy particular en la obra de los llamados «arquitectos visionarios», como Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux y Jean-Jacques Lequeu, entre otros³³. Solo la idea de la sublimidad como vacuidad espacial, oscura y silenciosa, vasta y uniforme, dota de sentido al proyecto del *Cenotafio conmemorativo a Newton* (1784) que Boullée incluye, junto a otros proyectos sublimes, en su libro de dibujos titulado *L'Architecture*³⁴.

Este proyecto muestra un enorme vacío, esférico e inconmensurable por falta de referencias, que representa la inmensidad del universo. En su interior sólo se halla el túmulo, empequeñecido por el peso del vacío, y a través de unas perforaciones practicadas en la cáscara de esta enorme cúpula se simulan las estrellas. De día, la luz del sol penetrando por esas perforaciones mostrará en la negra esfera de piedra la imagen de las estrellas inalcanzables; de noche, una luz cegadora hará imperceptibles los límites de la cúpula. Así, la arquitectura de este *Cenotafio* se inmaterializa y lo que muestra es el espacio vacío y la infinitud del universo.

Una historia del espacio

Desde la Ilustración, el término historia se restringe para designar la narración de hechos humanos, pasando entonces otras materias, como la «Historia natural», a tomar el calificativo de ciencias. Siendo desde entonces el hombre y sus hechos el objeto de la historia, no parece, en principio, pertinente proponer la idea de la necesidad de una «historia del espacio» si no fuera porque el espacio existe en la medida en que es comprendido por el hombre.

Tal como he comentado en el apartado «Precisiones hermenéuticas y filológicas», el espacio fue entendido por Heidegger como algo que «viene referido al cuerpo físico», es decir, al hombre carnal que se encuentra en relación con los objetos y comprometido con los espacios que él construye y habita. Pero como todo lo que concierne al hombre puede ser objeto de la historia, el espacio en cuanto ente que es habitado por él reclama también una historicidad y una historiografía, es decir, la posibilidad de una narración que explique cómo se han producido esas relaciones entre hombre y espacio en cada época. Esa historia del espacio no debe ser confundida con la historia de la ocupación del territorio o de su apropiación por el hombre, ni tampoco con la evolución de las formas de construir, sino que debe narrar la manera en que la idea de espacio ha ido cobrando coherencia en el pensamiento, permitiendo al

³² *Ibid.*, pp. 53-56.

³³ Véase Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980; si bien Kaufmann no establece relación alguna entre las ideas de Burke y la obra de los tres arquitectos sobre los que discursa.

³⁴ Etienne-Louis Boullée, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

hombre, en cuanto a priori del conocimiento, comprender situaciones y fenómenos cada vez más complejos.

En una conferencia impartida en 1967 por Michel Foucault, el filósofo francés explicó que «la gran obsesión del siglo XIX fue la historia: todo lo relativo a la evolución y la paralización, a la mutación y los ciclos, a la acumulación del pasado, a la gran sobrecarga de muertos, al amenazante enfriamiento del mundo» y añadió que, en contraposición, «La época actual sería tal vez la época del espacio. Estamos en la era de la simultaneidad, estamos en la era de la yuxtaposición, la era de la proximidad y la lejanía, la era de la contigüidad y la dispersión»³⁵.

Ciertamente, como ya he advertido, en los años sesenta, cuando Foucault imparte esta conferencia, se aprecia un particular interés por todo lo relativo al espacio, que tendrá su repercusión en la asunción del espacio como tema en las artes y en la arquitectura, un interés que es consecuencia de una nueva forma de entender y apreciar el espacio, lo que conduce a preguntarse de qué manera ha ido comprendiendo el hombre el espacio y, más concretamente, cuáles son las fases que han determinado la evolución de esos conocimientos sobre el mismo.

Aunque el espacio pueda ser reconocido, en términos kantianos, como un ente absoluto, no es menos cierto que desde la experiencia occidental se trata de algo que, en cuanto constructo mental, ha ido evolucionando, de tal manera que podemos trazar una historia de su percepción y apreciación a lo largo de las épocas.

Durante la Edad Media, bajo los rescoldos del pensamiento aristotélico, se aprecia todavía la imposibilidad de comprender el espacio como abstracción apriorística, la idea de espacio estaba reducida a localizaciones, a posiciones jerarquizadas en las que el espacio celeste se opone al terrenal, el sagrado al profano, o el urbano, encerrado entre murallas, al rural, apreciado como espacio abierto, aunque limitado al horizonte visual. La pintura medieval, con sus figuras jerarquizadas sobre la superficie del cuadro, generalmente neutra o indefinida, representa con claridad esa idea de espacio en el que la posición en que se sitúa la figura nos indica su pertenencia al mundo celeste o terrenal así como su carácter sagrado o profano, cuando no su propia identidad al ocupar el centro de la escena o una posición lateral, como sucede en escenas convencionalizadas, como la «última cena» o los «calvarios».

Uno de los grandes avances en la comprensión del espacio lo va a proporcionar Galileo al mostrar un espacio infinitamente abierto en el que el concepto medieval de localización será sustituido por el de extensión. La revolución de Copérnico y Galileo pone en evidencia una noción de espacio extenso e infinito en el que el hombre no es ya la medida de las cosas que conforman el universo, constituyéndose así el segundo periodo de la historia del espacio.

³⁵ Estas palabras fueron pronunciadas por Foucault en una conferencia pronunciada el 14 de marzo de 1967 en el «Cercle d'études architecturales» de París. Fue publicada como texto en *Architecture, Mouvement, Continuité* (5 de octubre de 1984), pp. 46-49, y reproducida en español en Michel Foucault, «Espacios diferentes», en AA.VV., *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación «La Caixa», 1994, p. 31.

Para Foucault:

En nuestros días, el emplazamiento ha venido a sustituir a la extensión que había reemplazado a la localización. El emplazamiento se define por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos: formalmente se las puede describir como series, árboles, cuadrículas³⁶.

Situados en esta tercera edad del espacio caracterizada por la condición de emplazamiento y vecindad, veremos cómo este concepto se convierte en uno de los temas fundamentales del arte y la arquitectura durante la segunda mitad del siglo XX.

Aunque desde el punto de vista teórico, el espacio entendido como emplazamiento comprende la noción de extensión y ésta, a su vez, la de localización, cuando hoy queremos entender las fases anteriores de esta historia, nos encontramos con un problema fundamental y es que el hombre occidental contemporáneo posee tal cantidad de conocimientos y experiencias sobre el espacio y éstos son de tan compleja riqueza que, de alguna manera, le impiden comprender en toda su magnitud cómo fueron configurados los espacios de otras épocas que le son culturalmente distantes. La visión cartesiana, el afán de mesuración y la posibilidad de desplazarse con rapidez en medios mecánicos son algunos de los factores que dificultan la comprensión actual del sentido que tuvieron ciertos espacios de la Antigüedad que fueron originados desde presupuestos antropológicos muy diferentes a los nuestros; de la misma manera que toda nuestra experiencia actual no es suficiente para comprender algunas particularidades del espacio astronómico que aún se presentan como dolorosas incógnitas indescifrables.

Para el hombre actual, el espacio es un fenómeno claro, lo puede medir con precisión, dibujar con minuciosidad, restituir fotogramétrica o infográficamente, pero a la vez es confuso, sabemos que hay aspectos del espacio que escapan a los conceptos aritméticos y a las representaciones estandarizadas. Por más que comprobemos que en algún espacio determinado existen relaciones métricas de armonía entre sus partes, efectos de simetría, analogías, isomorfismos, cambios de escala o disposiciones perspectivas inhabituales, estas particularidades no logran explicar la magia que destilan algunos lugares concretos ni pueden explicar el origen de ciertas sensaciones y hasta connotaciones estéticas que éstos pueden provocar en algunos espectadores sensibles.

El espacio como esencia del arte

Sin duda alguna, hoy entendemos que el espacio es un valor artístico y arquitectónico indiscutible, sin embargo, ningún tratado o texto teórico dedicado a la arquitectura, desde Vitruvio, ni dedicado a la pintura o la escultura, desde Alberti hasta los primeros años del siglo XX, utiliza explícitamente el término «espacio» ni como elemento plástico ni como valor artístico. Efectivamente, el espacio no ha sido considerado, hasta hace poco

³⁶ *Ibid.*, p. 32.

tiempo, como algo relacionado con el arte o la arquitectura. Cuando se ha cobrado conciencia de esta carencia se ha pensado que los tratadistas y teóricos del pasado no habían tenido necesidad de nombrar el espacio, palabra que ya existía con autonomía en griego clásico y en latín, y que se utilizaba en otras disciplinas, porque ese concepto estaba implícito tanto en la arquitectura como en las artes. Desde esta argumentación se pensaba que la idea de espacio en el pasado era algo así como el sonido del oleaje del mar, que se hace inaudible para los marineros por estar permanentemente inmersos en él.

Por eso, algunos teóricos de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, es decir, de la época en la que el concepto de espacio está ya totalmente asumido en el ideario y en el vocabulario arquitectónico, consideran que «el espacio es la verdadera esencia de la arquitectura»³⁷. El hecho de que la tratadística, desde el libro fundacional de Vitruvio, no haya utilizado específicamente el término espacio no supone mayor problema para algunos teóricos e historiadores actuales ya que entienden que la idea de espacio se halla encubierta o implícita en otros términos, tales como «distribución», «correspondencia», «disposición» o «estructura». Ciertamente, estos y otros términos canónicos que aparecen en los tratados participan en mayor o menor medida de la idea o las cualidades del espacio, pero, claramente, no son el espacio.

Hasta los primeros años del siglo XX, los arquitectos no han empezado a ser conscientes de todo el poder que podían desarrollar para configurar espacio, simplemente porque la idea de espacio, como reconoce Cornelis van de Ven³⁸, no pertenecía a la arquitectura, sino que era patrimonio casi exclusivo de la filosofía y de las ciencias naturales. Efectivamente, se trataba de un tema propio del pensamiento lógico o de ciencias como la matemática y la física, conocimientos en los que el término espacio se utiliza con precisión y autoridad desde tiempos remotos.

El problema no radica tanto en si la palabra espacio aparece mucho o poco en los tratados³⁹, sino en la pretensión categórica de Cornelis van de Ven, enunciada más arriba, de que «el espacio es la verdadera esencia de la arquitectura». Esto conduciría a plantear el problema ontológico de discutir sobre cuál o cuáles son las «esencias» de la arquitectura y de las demás artes, así como a dilucidar si éstas son «verdaderas», es decir, eternas y universales, o si se trata de cualidades meramente circunstanciales.

³⁷ Cornelis van de Ven, *El espacio en arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 75.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ Una de las primeras veces que aparece escrita la palabra «espacio» en un ensayo sobre arte es en *Essai sur les jardins*, de Claude-Henry Watelet (de Prault, París, 1774); véase Claude-Henry Watelet, *Essay on Gardens. A Chapter in the French Picturesque*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 40. Por su parte, en cuanto a los tratados de arquitectura, aparece en *L'Architecture*, de Claude-Nicolas Ledoux (París, 1804), donde, describiendo la casa del pobre, la frase en que se explica una lámina en la que se ve a un hombre sentado refugiándose bajo el único árbol que se halla en una inmensa llanura vacía, se lee: «el hombre, quien quiera que sea, sólo ocupa un pequeño espacio». Claude-Nicolas Ledoux, *La Arquitectura en relación con el arte, las costumbres y la legislación*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1994, p. 106. Ciertamente, la palabra espacio no le es desconocida a un ilustrado «visionario», pero no es citada como cualidad arquitectónica, sino para señalar la orfandad del pobre que se halla sólo frente al inhóspito vacío de la naturaleza. Por las fechas de ejecución (1804) y la composición del grabado, esta escena recuerda más el sentimiento romántico de desamparo, que se aprecia en una pintura como *Monje frente al mar* de Kaspar David Friedrich, que a un intento de ilustración de la vastedad del espacio como abstracción.

El término «esencia» hace referencia a la «naturaleza de las cosas», siendo lo permanente e invariable en ellas. Vitruvio determinó que la arquitectura consta de tres partes esenciales: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*⁴⁰, esta triada se ha mantenido casi sin discusión hasta el siglo XIX, aunque algunos autores han sustituido los términos originales por otros *dans le gouts Moderne*, tales como «decoración, construcción y distribución»⁴¹, que claramente suponen una modernización y adaptación de los antiguos términos vitruvianos.

Uno de los intentos ilustrados de sacudirse el polvo del pasado y refundar la arquitectura con unos nuevos principios estaba en sustituir el lenguaje de la Academia, basado en los conceptos vitruvianos, para generar nuevos ideales que se nombraran con palabras no empleadas hasta entonces, por ejemplo: funcional, racional o el término espacio que nos ocupa. La distancia temporal, no muy larga, que nos separa del apogeo de movimientos como el funcionalismo o del racionalismo nos permite entender hasta qué punto la sustitución de *firmitas* por «racional» o de *utilitas* por «funcional» no ha sido más que un deslizamiento convencional y relativo de unos paradigmas que por su alto grado de abstracción siguen siendo hoy pertinentes.

Sin embargo, al contrario de lo que sucede con las criaturas, el arte y la arquitectura no son parte de la naturaleza, sino convenciones culturales. En este sentido, se hace escurrizado, cuanto menos, establecer cuáles son sus «esencias», es decir, qué es aquello que permanece invariable a lo largo de los tiempos, lo que «constituye su ser», ya que las artes y la arquitectura no lo «son» por naturaleza, sino por convención, y las convenciones son arbitrarias y mutables, como lo demuestra la propia evolución de las artes.

Pero veamos cómo ha surgido esta idea. En el siglo XVIII, cuando la luz de la razón intenta alumbrar todos los saberes, algunas disciplinas, como la arquitectura, se plantearon una refundación de sus principios. El Abate Laugier, en su *Essay sur l'Architecture*, busca unos «Principios generales de la arquitectura»⁴² que no se apoyen en los degradados lenguajes de la historia, encontrando que había que volver a la hipotética cabaña primitiva para rastrear unos orígenes lógicos e independientes. Durante el siglo XIX, diferentes teóricos, como Semper, Viollet-le-Duc o Ruskin, buscaron esos principios en la naturaleza de los materiales, de la estructura o de las formas biológicas respectivamente para combatir una arquitectura basada en la imitación e interpretación de los «estilos» históricos que conducirá a los eclecticismos. Así, cualidades materiales, tipos estructurales y analogías formales fueron los pasos previos al descubrimiento de un ente intrínseco a la arquitectura que encontraron en la idea de espacio como «esencia de la arquitectura en cuanto arte», tal como la presentó el historiador August Schmarsow⁴³.

Sin embargo, el rechazo inicial hacia los lenguajes historicistas que animará a los iniciadores del *art nouveau* y a los miembros de las distintas *sezessions* no se apoyará en la idea de espacio, sino en una visión estilizada de la naturaleza que tendrá su más

⁴⁰ Estas palabras podrían ser traducidas por *firmeza*, *utilidad* y *belleza* o por otros sinónimos adecuados a cada una de las épocas, tales como: *firmeza*, *comodidad* y *hermosura*; véase como ejemplo: Vitruvio, *Diez libros de arquitectura*, libro I, cap. III, Torrejón de Ardoz, Akal, 1987, p. 14.

⁴¹ Véase Jacques-François Blondel, *Cours d'Architecture*, 6 vols., De Saint, París, 1771-1777.

⁴² Marc-Antoine Laugier, *Ensayo sobre la arquitectura*, Tres Cantos, Akal, 1999, pp. 44 ss.

⁴³ Cfr. Cornelis van de Ven, *El espacio en arquitectura*, cit., p. 14.

acertada expresión en la idea de *Einfühlung* tal como la enunció Worringer⁴⁴. Esta «proyección sentimental» se puede encontrar de una manera más clara en el origen de los movimientos expresionistas que se apoyan en la sustancia y la materia, cuando hacen evidentes las cualidades sólidas de la masa y el volumen, al perfilar contornos y siluetas y mostrar opacidades y texturas.

Theodor Lipps, al desarrollar sus teorías sobre la psicología de la forma, introduce la idea de *Einfühlung*⁴⁵, que le permite afirmar que la «forma material» de un objeto es su masa, pero que existe una «forma esencial» que es «lo que queda si eliminamos la masa». Eso que queda es una estructura espacialmente abstracta. De aquí se dedujo que la forma esencial de la arquitectura serían las líneas abstractas que sugieren la estructura, las cuales, carentes de materialidad estereométrica, permiten comprender el vacío espacial.

La teoría de la *Einfühlung*, desarrollada durante la última década del siglo XIX, tendrá una enorme repercusión en el mundo del arte, influyendo tanto en la estilización lineal de elementos de la naturaleza, que desarrollará el *Art nouveau*, como en los primeros pintores del arte abstracto, desde Kandinsky a Mondrian. Sin embargo, desde el punto de vista de la conciencia del espacio como cualidad estética y arquitectónica, su principal influencia se aprecia en historiadores como Wilhelm Worringer o Heinrich Wölfflin.

Curiosamente, el primer texto teórico en el que explícitamente se hace alusión al espacio como tema en el arte no se debe a un arquitecto, sino al escultor Adolf Hildebrand, quien publicó en 1893 un breve ensayo titulado *Das Problem der Form*⁴⁶, en el que trata de la relación entre el espectador y el objeto, haciendo así explícito el valor del espacio que existe entre ellos. En este ensayo, explica cómo una contemplación lejana ofrece una imagen bidimensional unificada, ya que la distancia sitúa todos los elementos contemplados en un mismo plano, mientras que una mirada próxima y cinética ofrece una visión estereoscópica que pone en evidencia las cualidades del espacio por medio de impresiones sucesivas que obligan al ojo a adoptar distintas acomodaciones focales, generando así la sensación de tridimensionalidad del espacio⁴⁷. Siguiendo las teorías que los psicólogos de la percepción munitenses estaban desarrollando en aquellos años, Hildebrand intuye la sinestesia entre tacto y vista cuando escribe:

[...] si se es capaz de delimitar la impresión visual de tal modo que siempre coloque sólo un punto definido en el foco visual y, experimentar la relación espacial de esos diversos puntos a modo de un acto de movimiento, entonces la vista se transforma verdaderamente en tacto...⁴⁸,

pasa así de interesarse por el modelado, propio de las superficies escultóricas, a la idea de representación espacial.

⁴⁴ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, cit.

⁴⁵ El término *Einfühlung* se puede traducir al español como «empatía», pero tanto este término como la palabra «simpatía» no responden a la complejidad de significados que la palabra alemana posee.

⁴⁶ Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in den bildenden Kunst*, Estrasburgo, 1893. Existe traducción al español: *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor, 1988.

⁴⁷ Adolf Hildebrand, *El problema de la forma...*, cit., pp. 25-26.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

El mismo año en que Hildebrand publica el ensayo comentado, el historiador August Schmarsow expone durante una conferencia pronunciada en la universidad de Leipzig que «el arte de la arquitectura, incluida la cabaña primitiva, es creador de espacio»⁴⁹. Sólo tres años después enunciaba la hipótesis de que el contenido de un edificio no está en el tratamiento dado a los muros, sino en la representación de un «estado del alma» que se manifiesta en una disputa espacial entre el hombre y el mundo. De aquí deduce que la historia de la arquitectura debe ser la historia del desarrollo del sentimiento sobre el espacio. Aunque la propuesta de Schmarsow está cargada de tintes románticos, con términos como «estado del alma» y «sentimiento», la idea aparece ya madura, la evolución de la arquitectura no consiste en el progreso de sus formas constructivas, sino en la manera en que éstas hacen posible los diferentes tipos de espacio.

La idea de espacio como valor arquitectónico que siguió desarrollando Schmarsow en sus trabajos posteriores⁵⁰ es rica y compleja, ya que distingue entre «idea espacial» y «forma espacial», intuye el valor espacio-tiempo, valora el movimiento, la dirección y el ritmo, y destila tres modalidades de espacio: táctil, móvil y visual, incorporando para la apreciación de la cualidad espacial todos los sentidos del hombre en experiencias simultáneas y sucesivas.

Las teorías de Schmarsow ejercieron una influencia inmediata en algunos historiadores del arte alemanes como Alois Riegl, Albert Erick Brinckmann y Peter Frankl, quienes aplicaron en el análisis de la arquitectura del pasado los criterios de espacialidad, superando así la idea de «estilo» que había sido dominante hasta entonces en la historiografía del arte.

El interés por el espacio en el ámbito arquitectónico fue acrecentándose según fueron apareciendo, desde los primeros años treinta, libros que exponían las leyes de la *Gestalttheorie*, como *Gestaltpsychologie* (1929), *Principles of Gestalt Psychology* (1935) y *Art and visual perception. A Psychology of the creative Eye* (1954)⁵¹, así como, después, en los años cuarenta, los escritos clásicos sobre fenomenología, tales como *Phénoménologie de la perception* (1945) y *La poétique de l'espace* (1957)⁵².

A mitad del siglo XX, el historiador de arquitectura italiano Bruno Zevi, en el capítulo segundo de su libro *Saber ver la arquitectura*, que ostenta el significativo título «El espacio, protagonista de la arquitectura», se queja:

La ausencia de una historia aceptable de la arquitectura proviene de la falta de habitación en la mayoría de los hombres para comprender el espacio, y el fracaso de los

⁴⁹ El texto fue publicado al año siguiente. August Schmarsow, *Das Wesen der Architektonischen Schöpfung*, Leipzig, K.W. Hiersemann, 1894, p. 11. Citado por Cornelis van de Ven, cit., p. 123.

⁵⁰ Entre ellos, August Schmarsow, *Über den Wert der Dimensionen im Menschlichen Raumgebilde*, Leipzig, 1896; *id.*, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergrund...*, Leipzig y Berlín, Teubner, 1905; *id.*, *Raumgestaltung als Wesen der Architektonischen Schöpfung*, cit., 1914.

⁵¹ Wolfgang Köhler, *Psicología de la forma*, Buenos Aires, Argonauta, 1948; Kurt Koffka, *Principios de psicología de la forma*, Buenos Aires, Paidós, 1972; Rudolph Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1979.

⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985; Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2^a 1986.

historiadores y de los críticos de arquitectura en aplicar y difundir un método coherente para el estudio espacial de los edificios⁵³.

Es una obviedad tan evidente que la arquitectura se desarrolla en el espacio, que hasta época muy reciente parece que, como he comentado, nadie había tenido conciencia de ello. Los arquitectos trabajaban con los órdenes, los modelos del pasado, las tipologías y, lo mismo que los escultores, dotaban de forma y volumen a la materia, sin que por ello necesitaran de una reflexión específica sobre el espacio, que era considerado el mero vacío resultante de los volúmenes construidos o tallados.

Los teóricos de la arquitectura habían estado tan enfrascados en discutir sobre la pertinencia de los órdenes, los tipos de ornato, el carácter, la aptitud o la funcionalidad, que la idea de relacionar arquitectura y espacio no se ha articulado hasta que el historiador August Schmarsow, buscando un método racionalista y científico⁵⁴ para interpretar la historia del arte, en contra de la idea de *Kunstwollen* de Alois Riegl, define el estilo como un concepto espacial⁵⁵. Al respecto comenta Cornelis van de Ven: «Sorprende el hecho de que “la idea de espacio”, introducida en 1893 por Hildebrand y Schmarsow, tardase más de una década en ser aceptada por los propios arquitectos»⁵⁶.

Las ideas de una «ciencia del arte» y de unos «principios fundamentales» atraerán tanto a Heinrich Wölfflin⁵⁷ como a Paul Frankl, quienes comenzaron a analizar la arquitectura en términos espaciales, es decir, prestando atención a la forma de los volúmenes vacíos que quedan encerrados entre los muros, y no sólo a la forma maciza y corpórea que ofrecen los propios muros y pilares⁵⁸.

La idea actual de que el espacio constituye la esencia de la arquitectura es la gran aportación del arte de vanguardia y de la arquitectura del «movimiento moderno»⁵⁹, cuyos desarrollos son cronológicamente coincidentes con las aportaciones de los historiadores. Que el espacio no haya sido entendido hasta entonces como algo esencial de la arquitectura no quiere decir que los arquitectos de otras épocas no fueran conscientes de que con las obras que levantaban estuvieran encerrando o delimitando un espacio concreto y diferenciado, o que los artistas no desarrollaran las leyes perspectivas

⁵³ Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 41981, p. 19.

⁵⁴ Werner Weisbach comenta que «asombraba a sus alumnos con fórmulas matemáticas». Citado en Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, París, Albin Michel, 1986, p. 533.

⁵⁵ La idea de espacio como herramienta historiográfica aparece ya formada en Adolf Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte* [1893], Madrid, Visor, 1988; August Schmarsow, *Das Wesen der architektonische Schöpfung*, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1894; *id.*, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergrund...*, Leipzig y Berlín, Teubner, 1905.

⁵⁶ Cornelis van de Ven, *El espacio en arquitectura*, cit., p. 191.

⁵⁷ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Barcelona, Óptima, 2002.

⁵⁸ Véase Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales...*, cit., donde se analiza la polaridad entre superficie y profundidad. Peter Frankl, *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900*, Barcelona, Gustavo Gili, en cuya primera parte se habla expresamente en términos espaciales.

⁵⁹ Véanse las teorías al respecto de Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*, Madrid, Dossat, 1980, pp. 28-29 ss.

como construcciones para representar espacios tridimensionales en el plano del cuadro, sino que los términos en los que se pensaban y erigían las obras no eran «espaciales» en el sentido valorativo en que utilizamos el término en la actualidad. El espacio era una consecuencia o residuo de la construcción de volúmenes macizos o era entendido como un ente abstracto, superior a las formas concretas, como un ente superior a la idea de «volumen corpóreo», término con el que Wölfflin definió a la arquitectura.

Hoy día valoramos positivamente muchas cualidades de las construcciones, tanto del pasado como de la más inmediata actualidad, tales como lo sólido, el contraste, el color, la escala, la proporción, el ritmo, la textura, la luz o el sonido⁶⁰, pero una de las cualidades que de manera más definitiva sirve para calificar de «buena arquitectura» a una edificación es la de haber sido capaz de generar espacios, es decir, recintos, tanto abiertos como cerrados, que poseen condiciones perceptivas y emotivas⁶¹.

Frente a la contemplación estática y direccional con que se aprehende un cuadro plano, el espacio reclama para su comprensión un tipo de contemplación caracterizada por el movimiento de los cuerpos que circulan alrededor de él, ya que sólo a través del movimiento se puede llegar a comprender el espacio.

Las cualidades espaciales de la arquitectura no se reducen al volumen encerrado en el interior de una construcción, por extenso o complejo que éste sea, sino a las cualidades volumétricas y rítmicas que provocan sus elementos constructivos en el espectador al moverse éste en su interior. Por medio del movimiento, el espacio deja de ser un mero vacío entre masas para convertirse en un ente activo. Pero para que las masas talladas y ornamentadas, cargadas de resortes culturales, pasen a ser volúmenes pasivos y el vacío cobre sentido en cuanto espacio, es necesario que el espectador pase de la mera sensación perceptiva a la interpretación intelectual. En este sentido, el espacio se presenta como un tema intelectual, como un asunto filosófico que desde la percepción (estética) pasa al campo de la reflexión (ontología).

Partir de la idea de que el espacio cobra su pleno sentido por medio del movimiento, poniendo en evidencia secuencias y ritmos, supone considerar el tiempo como elemento indisolublemente unido al espacio. La idea de un continuo espacio-tiempo fue inicialmente expuesta por el escultor Hildebrand⁶², al proponer la idea de la «visión cinética», y se encuentra también en el núcleo fundamental de la teoría de Albert Einstein, enunciada en 1905⁶³.

⁶⁰ Véase Steen Eiler Rasmussen, *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*, Madrid, Mairera / Celeste, 2000; Barcelona, Reverté, 2004.

⁶¹ Véase Giulio Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979.

⁶² Adolf Hildebrand, *El problema de la forma...*, cit., pp. 25-26.

⁶³ Véase Antonio Ruiz de Elvira (ed.), *Cien años de relatividad. Los artículos clave de Albert Einstein de 1905 y 1906*, Tres Cantos, Nivola, 2003.

EL ESPACIO EN LAS VANGUARDIAS

El descubrimiento del espacio como cualidad artística capaz de determinar una nueva visión de las artes, que incluso obligará a reorientar su historiografía, trajo como consecuencia una serie de nuevas definiciones de escultura y arquitectura en función de su relación con él. Así, el arquitecto e historiador Albert Erick Brinckmann, seguidor de las teorías sobre la ciudad de Camillo Sitte, expone con claridad en 1908, en un libro en el que analiza plazas y monumentos del pasado, que mientras que «la escultura crea superficies que están *en* el espacio; la arquitectura es el arte de las superficies *alrededor* del espacio»¹.

Tras él, teóricos de la arquitectura como Herman Sörgel o artistas como Lázló Moholy-Nagy categorizaron las artes según sus cualidades espaciales, asignando el plano a la pintura, la masa a la escultura y el espacio a la arquitectura. Por lo tanto, simplificando las situaciones, durante el primer tercio del siglo XX, la escultura es entendida como un arte corpóreo que produce masas convexas, mientras que la arquitectura se trata de un arte espacial que genera volúmenes cóncavos tridimensionales.

La crisis del ornamento

Los historicismos y eclecticismos que afloraron durante la segunda mitad del siglo XIX pusieron en evidencia la arbitrariedad de los lenguajes arquitectónicos o, si se quiere, el hecho de que la «esencia» de la arquitectura no radicaba en los estilos, tanto clásicos como góticos o egipcios, sino que habría que buscarla en otros valores.

Las nuevas necesidades constructivas surgidas de la revolución industrial y de los hábitos de la vida burguesa plantearon la necesidad de desarrollar nuevas tipologías arquitectónicas hasta entonces desconocidas, como fábricas, museos públicos, hospitales, estaciones de ferrocarril, depósitos de agua, etcétera, que se construían y reves-

¹ Albert Erick Brinckmann, *Platz und Monument*, Berlín, Albert Erich, 1908, p. 57.

tían con nuevos materiales, como el acero y el cristal, para los cuales los ropajes de la historia quedaban estrechos cuando no eran absolutamente inadecuados.

Ante estos retos, los lenguajes y la retórica de la arquitectura de épocas pretéritas, convenientemente descodificados por los historiadores, se utilizaron como elementos decorativos. Así, un mismo edificio podía ser neorrenacentista o neogótico, como sucede con la Casa de los Lores de Londres, o participar de ambos estilos a la vez, como el Caffè Pedrochi de Padua².

Frente a esta situación, en los últimos años del siglo XIX, en la mayoría de las ciudades importantes de Europa surgirán movimientos para separarse de las posiciones academicistas que sustentan los historicismos, e intentarán la creación de un arte nuevo que no se apoye en la representación de elementos ornamentales del pasado. Surge así la *Secession* en Berlín, Múnich o Viena, en paralelo a movimientos como *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Liberti* o *Modernisme*, cuyos títulos son perfectamente explícitos sobre sus intenciones: separación, novedad, juventud, libertad y modernidad.

La sustitución de las hojas de acanto de los capiteles corintios o de las hojas de palma de los egipcios por los estilizados zarcillos del *Art Nouveau*, siendo revolucionaria en lo que tiene de oposición y rebeldía, no era suficiente.

En 1892, el arquitecto norteamericano Louis H. Sullivan publicó un artículo, titulado «Ornament in Architecture» en el que dice:

[...] sería muy conveniente que nos abstuviéramos totalmente del uso de ornamentos durante varios años, con el fin de que nuestra atención pudiera concentrarse agudamente en la producción de edificios bien formados y convenientes en sí mismos³.

Defiende que un edificio debe imponerse sólo a través de las masas y las proporciones, de modo que el ornamento no sea más que un lujo y no una necesidad.

Por su parte, el arquitecto vienés Otto Wagner, cuando dos años después de la publicación del artículo de Sullivan toma posesión de su plaza como profesor en la Academia de Bellas Artes, en su lección inaugural, publicada después en 1896 bajo el significativo título de *Moderne Architektur*, tras arremeter contra el eclecticismo y el romanticismo, dice:

Es indudable que, para armonizar con la sociedad actual, todas las creaciones modernas han de responder a los nuevos materiales y a los requisitos del presente, han de manifestar nuestra propia idiosincrasia ideal, más democrática y consciente de sí misma, y han de tener en cuenta los colosales logros técnicos y científicos, así como la actual tendencia hacia lo práctico⁴.

² El Caffè Pedrochi fue construido por el arquitecto Giuseppe Jappelli en 1831 en estilo neoclásico y ampliado seis años después por el mismo arquitecto en estilo neogótico, ofreciendo hoy dos fachadas totalmente diferentes.

³ Louis H. Sullivan, «Ornament in Architecture» (agosto 1892), recogido en *id.*, *Kindergarten Chats and Other Writings*, Nueva York, Dover, 1979, p. 187 [ed. ingl.: 1901/1902, revisada en 1918; ed. cast.: *Charlas con un arquitecto*, Buenos Aires, Infinito, 1957].

⁴ Otto Wagner, *La arquitectura de nuestro tiempo*, Madrid, El Croquis, 1993, p. 60.

De esta manera, Wagner, que había comenzado su carrera construyendo edificios neorrenacentistas y diseñando minuciosamente decoraciones *biedermeier*, se separa de la tradición, representada por arquitectos como Gottfried Semper y Karl von Hase-nauer, e intenta la búsqueda de un rigor compositivo frente a la retórica ornamental de los lenguajes tomados de la historia. Otto Wagner busca la ruptura en lo que él denomina «moderno», es decir, en lo no histórico, reclamando la necesidad de expresarse según el «espíritu de la época», con lo que coincide plenamente con el lema de la *Secession* que reza: «A cada época, su arte. Al arte, su libertad».

En la primera década del siglo XX, Adolf Loos, extremando el pensamiento de Sullivan, va a desvelar que el cambio que se espera de una nueva época, de la modernidad del nuevo siglo, no consiste en sustituir unos ornamentos por otros, que no es una cuestión de ofrecer nuevas apariencias en la superficie de los edificios, como planteaban Sullivan y Otto Wagner. Loos, en 1908, contestará con inusitada contundencia el programa decorativo de la *Secession* vienesa promovida por los discípulos de Wagner, con un polémico artículo titulado «Ornamento y delito», en el que compara las decoraciones arquitectónicas con los tatuajes que, siguiendo sus ancestrales costumbres bárbaras, se infringen los papúes en el cuerpo, argumentando que los que hoy se tatúan, como los que «pintarrajean las paredes», son delincuentes o degenerados⁵.

Si la revolución que se esperaba de la arquitectura y de las artes no debe venir de la sustitución de los ornamentos, es decir, no es un problema que atañe a las apariencias, para conseguir una arquitectura verdaderamente moderna, sin deudas con los modos del pasado, Loos idea la teoría del *raumplan*⁶, termino que se puede traducir como «plan o plano de espacios», basando los valores de lo arquitectónico en las cualidades del espacio construido, proponiendo una composición que articule espacios de diferente volumen que se caracterizan no por el estilo o la cantidad de sus ornamentos sino por las cualidades espaciales de su forma y volumetría. Pero es también algo más, para Benedetto Gravagnuolo, «el *Raumplan* es un método de diseño espacial cargado de valores psicológicos»⁷.

La manera como Adolf Loos dispone las diferentes estancias de una casa «en un espacio, no en un plano», tal como él explica en un artículo escrito en memoria de su amigo el artesano Josef Veillich, se puede apreciar en su conocida y estudiada Villa Müller, construida en Praga en 1929, en la que salón, despacho, dormitorio o lavabo no sólo ocupan distinta extensión en planta, sino también poseen diferente altura, generando volúmenes que se encajan entre sí apoyándose en planos situados a distinta cota, necesitando para unirlos breves tramos de escalera. La teoría en la que se basa esta manera espacial de componer fue transmitida a sus alumnos, entre los que se en-

⁵ Cfr. Adolf Loos, «Ornamento y delito» [1908], *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pp. 43-50. Adolf Loos, *Escritos I, 1897/1909*, Madrid, El Croquis, 1993, pp. 346-355.

⁶ Aunque son muchos los historiadores y críticos que asignan el uso de la palabra *raumplan* a Adolf Loos, en realidad, el término *raumplan* fue introducido por Heinrich Kulka, primer biógrafo de Loos, para referirse a su teoría espacial. Véase Heinrich Kulka, *Adolf Loos: Das Werk des Architekten*, Anton Viena, Schnoll & Co., 1931.

⁷ Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Madrid, Nerea, 1988, p. 197.

cuentran Richard Neutra y Frederick Kiesler, y enunciada casi como nota a pie de página en el artículo aludido cuando escribe:

Pues aquí está la gran revolución en la arquitectura: ¡la solución de la proyección horizontal en el espacio! Antes de Immanuel Kant, la gente no podía pensar en el espacio, y los arquitectos estaban obligados a poner el lavabo en el mismo plano que la sala. Sólo con la división por la mitad pueden conseguirse espacios más bajos. Igual que, algún día, le será posible a la humanidad jugar al ajedrez cúbico, también los arquitectos podrán pronto resolver la proyección horizontal⁸.

A la vez que Loos está criticando con sus cáusticos artículos los gustos de la sociedad vienesa, en Múnich se funda, en 1907, la *Deutscher Werkbund*, asociación de industriales, artistas y arquitectos que se enfrentan al reto de la industrialización que exige el diseño y fabricación de productos y edificios que deben responder a los principios de producción mecánica y seriada en los que las retóricas ornamentales, tanto del pasado como del artesanado, no son eficaces.

La puesta en crisis del ornamento trae como consecuencia desnudar los objetos y los edificios, dejando en evidencia los valores de la forma estructural y las cualidades del espacio que, vaciado de adherencias, se muestra a los ojos como volumen en el que cobran interés valores como la luz, los materiales, las texturas, los ritmos, los colores y hasta los sonidos⁹, es decir, aquellas cualidades que caracterizan la espacialidad.

La ciencia y el arte en el espacio

En 1905, Albert Einstein publicó sus famosos artículos en los que enuncia por primera vez las ideas que darán origen a la teoría de la relatividad con la que se transformaron los conceptos tradicionales sobre el espacio y el tiempo, basados en la geometría euclidiana¹⁰. En estos artículos, Einstein ofrece una visión del espacio que no cumple la totalidad de los cinco postulados de Euclides, abriendo la posibilidad de pensar en «n» dimensiones, así como la idea de que el espacio y el tiempo no son valores absolutos, sino relativos. La enunciación matemática de estos nuevos postulados era compleja y, por tanto, difícil de comprender incluso para los científicos más avanzados de la época, sin embargo, la prensa se hizo eco de estas teorías y el gran público se pudo hacer una idea de ellas, por banal que fuera, abriendo la imaginación a la posibilidad de pensar y fantasear sobre espacios simultáneos y dimensiones imposibles de experimentar en el plano físico.

⁸ Adolf Loos, «Josef Veillich», *Frankfurter Zeitung*, Fráncfort, 21 de marzo de 1929. Reproducido íntegramente en Adolf Loos, *Escritos II, 1910/1932*, Madrid, El Croquis, 1993, p. 266.

⁹ Véase Steen Eiler Rasmussen, *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*, Madrid, Maira / Celeste, 2000; Barcelona, Reverté, 2004.

¹⁰ Véase Antonio Ruiz de Elvira (ed.), *Cien años de relatividad. Los artículos clave de Albert Einstein de 1905 y 1906*, Tres Cantos, Nivola, 2003.

Los artistas vanguardistas no fueron ajenos a esta seducción. Picasso, sólo un año después de divulgadas las primeras teorías de Albert Einstein, comienza a pintar un cuadro que será decisivo, *Les demoiselles d'Avignon* (1906-1907), con el que empieza a distanciarse de la visión perspectiva unifocal que había sido utilizada y enunciada en el Renacimiento por Piero de la Francesca, Brunelleschi y León Battista Alberti. En este cuadro de Picasso se presenta un grupo de figuras, una de las cuales está claramente de espaldas, con las piernas descoyuntadamente abiertas y con el rostro vuelto, mirando de frente al espectador. Los experimentos realizados en este cuadro permitieron a Picasso desarrollar a continuación la pintura cubista, en la que se prescinde de la visión perspectiva desde un único foco y se presentan figuras y objetos contemplados desde diferentes puntos de vista, dando así origen a la visión simultánea, es decir, a la contemplación de formas que son presentadas a la vez desde arriba, de frente y de perfil, mostrando figuras y elementos descompuestos en planos que el espectador debe reconstruir en su mente.

Los experimentos plásticos desarrollados por Picasso y Braque se sucedieron a partir de 1907 de manera vertiginosa. Al periodo analítico, en el que descomponían en facetas las caras externas de los objetos que servían de modelo, sucedió un periodo sintético en el que crearon unos espacios ilusorios y unos objetos indefinidos, producto de una composición simultaneista.

Por esta puerta abierta se precipitaron infinidad de artistas que desarrollaron estos procedimientos siguiendo caminos muy diferentes, desde la ortodoxia formalista de Juan Gris, el orfismo de Robert Dealunay, el maquinismo de Fernand Léger, el purismo de Ozenfant y Charles Edouart Jeanneret, el vorticismo de Jacop Epstein, hasta el neoplasticismo de Piet Mondrian y el grupo de pintores que se reunieron en Holanda en torno a la revista *De Stijl*.

Hacia 1911, algunos pintores próximos al cubismo, tales como Albert Gleizes, Fernand Léger, Francis Picabia, junto a algunos escritores, como Ribemont-Dessaignes y Guillaume Apollinaire, formaron el «círculo de Puteaux», en torno al *atelier* que los hermanos Duchamp poseían en el suburbio parisino de ese nombre. Allí se reunían algunos domingos para discutir sobre temas como la sección áurea o las posibilidades de la matemática no euclidiana que a mediados del siglo XIX habían planteado Nicolai Lobachevski y Bernhard Riemann. Es decir, se reunían para discutir sobre la idea de imaginar las posibilidades plásticas que podría ofrecer al arte el espacio de «n» dimensiones.

Se ha resaltado, la mayoría de las veces con ánimo de reproche y voluntad de descalificación, que aquellos artistas cubistas no estaban en disposición de comprender nada sobre problemas matemáticos como el de las *funciones de variable compleja* analizadas por Riemann, lo cual es totalmente verdad, de la misma manera que hoy muy pocos artistas serían capaces de comprender los principios matemáticos con los que se formulan los «agujeros negros» del espacio galáctico o el de las leyes de la termodinámica que conducen a pronosticar la velocidad de expansión del universo, lo cual no es un impedimento, sin embargo, para que estos temas, de indudable actualidad periódica, no preocupen y exciten la curiosidad motivando la creatividad de algún artista que, sin necesidad de conocer los más recónditos secretos de las matemáticas supe-

riores, se pueda servir de su intuición creadora sobre estos arcanos para realizar su obra artística. Así, la preocupación que sintieron entonces aquellos artistas por la geometría, el espacio y, más concretamente, los pliegues no deja de ser premonitoria de lo que se conoce en el mundo científico con el epíteto «topología».

Un enorme silencio teórico acompañó al nacimiento y desarrollo del cubismo por parte de sus fundadores y principales protagonistas, Picasso y Braque, quienes no se molestaron en ofrecer la más mínima explicación sobre cómo se generaba la mecánica analítica y sintética que siguieron para generar sus obras, cuál era su concepción de la pintura ni, por supuesto, su concepto de espacio o de tiempo. Sin embargo, los cuadros cubistas de estos dos artistas van a poner en evidencia algunas cualidades espaciales de los objetos que pintan al dislocar sus formas y descomponer sus volumetrías según planos, fragmentando los objetos, rechazando la visión perspectiva a favor de una descripción de sus diferentes partes que se ofrecen a una contemplación simultaneista.

En cierto sentido, la presencia simultánea en el plano del cuadro de diferentes fragmentos de perfiles de un mismo objeto o de cascadas de planos que nos recuerdan diferentes aspectos de sus siluetas no posee un fundamento teórico que nos remita al pensamiento de Einstein, Poincaré o de Henri Bergson, como tantas veces se ha querido hacer creer, sino que esos procedimientos plásticos responden a ideas intuitivas sobre lo que podríamos llamar las sensaciones de la «memoria visual», una sucesión de planos que se acumulan en el lienzo superponiéndose de manera simultánea para conformar una única figura, compleja y dislocada, que se ofrece a una contemplación unitaria.

En esta idea de plasmar diferentes imágenes sucesivas de un mismo objeto, como se puede apreciar en algunos cuadros cubofuturistas del pintor Guino Severini, se detecta un cierto paralelismo con la idea de la «visión cinética» de Hildebrand, que permitió entender el espacio arquitectónico como consecuencia del dinamismo de los ojos que lo recorren. Este espacio dinámico se opone a la idea de entender la arquitectura como imágenes planas, reducida a fachadas en las que se componen los estilemas de alguno de los lenguajes arquitectónicos tomados de la historia.

La inclusión cubista de imágenes simultáneas abrió la idea de la cuarta dimensión, lo que se debe a uno de los participantes en el «círculo de Puteaux», al poeta Guillaume Apollinaire que se convirtió en el primer teórico del cubismo al publicar en 1913 un pequeño opúsculo titulado *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. En ese libro señala:

Hasta ahora, las tres dimensiones de la geometría euclidiana bastaban a las inquietudes que nacían del sentimiento de infinito en el alma de los grandes artistas.

Los pintores nuevos no se han planteado ser geómetras, como tampoco lo hicieron sus antecesores. Pero puede decirse que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor. Así pues, hoy, los sabios ya no se limitan a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto conducidos natural y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los talleres modernos se designan con el término *cuarta dimensión*.

Tal y como se presenta en la mente, desde un punto de vista plástico, la cuarta dimensión estaría engendrada por las tres medidas conocidas: configura la inmensi-

dad del espacio eternizándose en todas direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; es la que dota a los objetos de plasticidad¹¹.

En este fragmento de Apollinaire se hace explícito ese interés de los artistas por el mundo de la ciencia que anuncia y promete nuevos espacios y, como consecuencia, ilustra sobre el valor que el espacio empieza a tener para el arte en 1913.

El cubismo sirvió de punto de arranque para movimientos como el constructivismo, el neoplasticismo y las diferentes modalidades de la abstracción, aportando precisamente el interés por el espacio, motivo por el cual la paleta de cubistas como Braque y Picasso se reduce a gamas de colores como los marrones y grises, despreciando la intensidad del colorido fauvista, con el fin de centrar la mirada en los problemas del volumen y el espacio.

De entre todos estos experimentos dedicados a representar analíticamente la realidad visual descomponiéndola en elementos geométricos simples, tal vez, la más productiva desde el punto de vista espacial fue la del neoplasticismo que animó al grupo de artistas y arquitectos holandeses reunido en torno a la revista *De Stijl*.

Al comenzar en 1914 la Primera Gran Guerra, muchos de los artistas extranjeros que vivían en París y que habían nutrido los diferentes grupos de vanguardia tuvieron que abandonar Francia, regresando a sus países de origen. Piet Mondrian al volver a Holanda quedó aislado de la vanguardia parisina, iniciando, junto con algunos de sus compatriotas, una vía que, partiendo de las experiencias del cubismo, llegaría a una abstracción sintética, apoyada en tramas de figuras cuadrangulares y planas que dividían el espacio según leyes de una geometría esotérica. Esa geometría, que configura cuadrados y rectángulos en blanco, sirvió de modelo espacial a arquitectos como Mies van der Rohe, Farkas Molnar o Gerrit Rietveld, a partir de 1923¹².

En el otro extremo de Europa, en la joven Unión de Repúblicas Soviéticas, nada más triunfar la revolución política se emprende una reforma profunda de las enseñanzas artísticas en la que tendrán un papel destacado los constructivistas y productivistas que se enfrentan a los «artistas de caballete», a los pintores de cuadros «realistas», en un intento de generar un arte nuevo y revolucionario.

Para desarrollar estas enseñanzas se fundan en 1918 los SVOMAS (Talleres Artísticos Libres) que en 1920 se transforman en los VkhTEMAS (Talleres del Instituto Superior Técnico Artístico del Estado), donde se pretendía ofrecer una enseñanza progresista y participativa cuyo programa de estudios tenía un paralelismo con el de la Bauhaus, pero que disponía de un número de alumnos muy superior¹³.

¹¹ Guillaume Apollinaire, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Antonio Machado, 1994, 2001, p. 21.

¹² Véase, como mero ejemplo, el proyecto de la Casa Brick (1923) de Mies van der Rohe; El cubo rojo (1923) de Farkas Molnar, o la Casa Schröeder (Utrecht, 1924) de Gerrit Rietveld.

¹³ VkhTEMAS agrupaba unos 1.500 alumnos que se distribuían en los cursos de Estudios básicos (obligatorio para acceder al resto de los estudios), Arquitectura, Pintura, Escultura, Artes gráficas, Textiles, Cerámica, Madera y Metal. Véase Hubertus Gassner, «En los VkhTEMAS», en AA.VV., *Gustav Klucis*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1991, pp. 131-147 de la edición en español.

En cuanto institución progresista, VkhTEMAS partirá de los estilos poscubistas, que en 1920 se conocían en Rusia con el calificativo de «cubofuturismo»; en cuanto «instituto técnico», creará la estructura docente de talleres con métodos de enseñanza en los que prima el carácter experimental, siendo los pilares de la enseñanza el trabajo formal, la ciencia, la técnica y la política.

Artistas como Rodchenko, Popova, Vesnin y Klucis, entre otros, intentarán sentar las bases «objetivas» del constructivismo creando «talleres de producción» con los que dotar a las materias artísticas de un carácter práctico. Así, en el taller denominado «constructivo-decorativo», se pretende formar «artistas-ingenieros» que se especialicen en la creación de productos, pasando del trabajo artesanal a la formación industrial en un intento de amalgamar arte y técnica.

En este ambiente, el curso obligatorio de «Estudios básicos» constaba de cuatro áreas de conocimiento concéntricas: Artes gráficas, Superficie-color, Volumen y Espacio. De esta manera, el estudio analítico del espacio entra en 1920, por primera vez, a formar parte del currículo académico de la arquitectura y de las artes, pero esta estructura docente duró poco, ya que en 1926 se vuelven a reformar las enseñanzas desapareciendo los VkhTEMAS y con ellos el interés por la unión entre ciencia y arte que dio origen a fijar la atención en el espacio como valor plástico y constructivo. Sin embargo, algunos de los proyectos y obras plásticas surgidos de esta institución son premonitorios de lo que será en los años siguientes el arte del espacio.

Papel del espacio en el «movimiento moderno»¹⁴

El interés por el espacio como cualidad estética dentro del campo de la arquitectura comienza a aparecer cuando, tras las experiencias del *Art nouveau*, se supera la idea de «estilo», hiperdesarrollada por los eclecticismos historicistas. Cuando ahora analizamos las obras del Barroco alemán o la de arquitectos como Frank Lloyd Wright o Walter Gropius, nos apoyamos en los conocimientos que poseemos sobre el espacio y nos parece que sus obras no han podido surgir más que del ansia de generar espacios que se estrangulan o continúan, que se repliegan o abren; sin embargo, hay que hacer notar que los primeros pasos que iniciaron los arquitectos modernos no pudieron partir de una idea clara de espacio.

¹⁴ Aunque en la actualidad el título «movimiento moderno» está siendo cuestionado por cierta historiografía crítica en favor de una presentación fenomenológica de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, al suponer que no hubo un auténtico «movimiento», en el sentido de agrupación de arquitectos con estatutos y nómina de miembros, no se puede destilar un repertorio de estilemas comunes a ellos, sino que más bien el calificativo se aplica a un grupo heterogéneo de arquitectos que produjeron obras muy diferentes, mantengo en este libro tal calificativo en vez de intentar «inventar» otro sustitutorio, ya que se encuentra consolidado por la autoridad de historiadores como Sigfried Giedion, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri, Kenneth Frampton, Alan Colquhoun, entre otros, lo que hace que esté suficientemente arraigado y resulte claro para designar la obra de aquellos arquitectos que se reunieron en torno a los CIAM, si bien es cierto que ellos y otros próximos o afines, a los cuales se suele extender el calificativo, produjeron un enorme abanico de obras muy similares.

Frank Lloyd Wright, en sus primeros y fecundos años como arquitecto, estuvo más preocupado por los principios de honestidad arquitectónica e individualidad artística que por los problemas espaciales. Desde el punto de vista formal, la preocupación de Wright en torno a 1910 se centra en extender los edificios horizontalmente siguiendo la superficie de la tierra, buscando esa línea que une la casa con el suelo, con la «pradera» del Medio Oeste, que para él encarnaba los valores del pueblo norteamericano. Un ejemplo de este tipo de ideas es la célebre Casa Robie (fig. 1), que construyó en Oak Park, en 1909.



1. Frank Lloyd Wright, Casa Robie, Oak Park, 1909.

Aunque Frank Lloyd Wright hizo evolucionar su arquitectura a partir de la práctica, son numerosos los libros y artículos publicados en los que expone el ideario arquitectónico que ha generado su obra¹⁵. Pero a lo largo de su dilatada vida reelaboró las opiniones que tenía sobre su obra según iba evolucionando su pensamiento. Es conveniente tener este detalle en cuenta ya que hasta 1928 no se aprecia en sus escritos una consciencia del interés que tiene el espacio ni en su obra ni como valor arquitectónico.

¹⁵ Su bibliografía completa se puede consultar en R. L. Sweeney, *Frank Lloyd Wright. An Annotated Bibliography*, Los Ángeles, Ingalls, 1978.

En 1910 se publica en Berlín la apreciada *Carpeta Wasmuth*¹⁶, publicación que dio a conocer en Europa los proyectos del arquitecto norteamericano y que tuvo una enorme influencia real en muchos arquitectos europeos, entre ellos Walter Gropius. El texto de introducción de esta *Carpeta* muestra a un Wright muy pagado de sí mismo que está preocupado en desarrollar un nuevo estilo a partir del espíritu democrático norteamericano. Este estilo será orgánico y ha de desarrollarse a partir de las necesidades de los habitantes, de la naturaleza de los materiales y de las propiedades naturales del territorio.

La manera como Wright trata la planta, abriendo unas habitaciones a otras, generando una secuencia de estancias, comunicando visualmente unos recintos con otros y forzando una apreciación dinámica del edificio que no surge entonces como consecuencia de una voluntad espacial, sino de una pasión por «lo orgánico», pretende unir forma y función de la misma manera que lo hace la naturaleza.

En 1908 publica por primera vez *In the Cause of Architecture*¹⁷, texto programático en el que expone los seis puntos en los que se basa la arquitectura de sus casas. Ninguno de ellos tiene que ver con el concepto de espacio. Sólo veinte años después, cuando en 1928 vuelve a reeditar una nueva versión de ese artículo, ampliando los puntos del programa de seis a nueve, incluye la idea de espacio como elemento conformador de su arquitectura. Para entonces en Europa ya se habían publicado varias teorías que avalaban la valoración espacial de la arquitectura. Hasta finales de los años veinte, Wright no se dio cuenta de que aquello que más poderosamente atrajo la atención de la obra arquitectónica presentada en la *Carpeta Wasmuth* era el tratamiento fluido y continuo del espacio que había desarrollado en sus «casas de la pradera». Con estas palabras no quiero restar importancia al genio ni a la obra de Wright ya que él, aunque fuera intuitivamente, indujo a los arquitectos europeos hacia ese camino.

En Europa, aquellos arquitectos que participaron en el desarrollo de la *Deutscher Werkbund*, tales como Peter Behrens, Hemann Muthesius y Walter Gropius, tampoco empezaron interesándose por el espacio como valor arquitectónico, sino por generar un «nuevo estilo» que surgiera de la producción industrial, la fabricación en serie y que ayudara a solucionar ciertos problemas económicos y sociales.

Walter Gropius abandonó conscientemente la idea de una arquitectura basada en los estilos, tanto si son tomados de la historia como de una interpretación de las formas naturales, para afrontar la idea de «proyecto», es decir de un método de planificación industrial en el que hay que prever unos resultados precisos. Pensar la arquitectura en términos de «proyecto» conducirá a una tecnificación no sólo de la producción edificatoria, sino a una tecnificación del proceso creador y de la ideación arquitectónica, que necesitará de un lenguaje abstracto y autónomo, de una nueva objetividad.

¹⁶ La *Carpeta Wasmuth* tiene por título: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright (Obra construida y proyectos de Frank Lloyd Wright)*, y está constituida en realidad por dos carpetas encuadernadas a tamaño folio, con 78 láminas y 28 planos desplegables de (65 × 41 cm) y con una introducción programática del propio Frank Lloyd Wright.

¹⁷ Este título *In the Cause of Architecture* fue muy utilizado por F. L. Wright, lo que puede conducir a error. Se sirvió de él por primera vez en 1908. Véase: Frederick Gutheim (ed.), *Frank Lloyd Wright: In the Cause of Architecture*, Nueva York, 1975, donde se recogen todos los artículos que publicó con ese título.

Las bases de ese nuevo lenguaje no serán las formas del pasado, con su «uso de motivos ornamentados y perfiles de culturas en su mayoría pretéritas»¹⁸, sino que se basarán en conceptos científico-técnicos, como el espacio, que es un ente mensurable, acotable, sobre el que se proyectan y desarrollarán las formas constructivas de la industria.

En los primeros escritos teóricos de Gropius, cuando aún está unido a la *Werkbund* y a la *Bauhaus*, no se aprecia todavía ningún interés explícito por el espacio y sus cualidades, sino que su predilección se centra en la forma y en la expresión de su carácter compacto¹⁹.

El primer arquitecto que de una manera explícita menciona el espacio en sus escritos es Hendrik Petrus Berlage cuando asegura: «El objeto de la arquitectura es la creación de espacio, y deberá, por tanto, comenzar con el espacio»²⁰. La idea de espacio que desarrolla Berlage en *Grundlagen...* se expone en tres principios: primero, la identificación de geometría con espacio; segundo, proyectar desde el interior y no desde el exterior hacia el interior, como hacían los arquitectos que se apoyan en los estilos, y tercero, la arquitectura debe de ser «funcional» y cada espacio debe corresponder a su finalidad socioeconómica.

Estas premisas le conducen a realizar una arquitectura cuya forma externa ofrece una volumetría variada, no necesariamente regular, que presenta muros planos y desnudos que se aproximan a la imagen de cubismo y abstracción que en esos mismos años están desarrollando los pintores vanguardistas.

Por su parte, el arquitecto Rudolph M. Schindler, alumno en Viena de Otto Wagner y, posteriormente, colaborador de Wright en los Estados Unidos, en un texto poco conocido, titulado *A Manifesto – 1912*, escribe: «El arquitecto ha descubierto finalmente el medio de su arte: el ESPACIO. El proyecto arquitectónico trata del ESPACIO en sí mismo como materia prima, y de la habitación articulada como producto»²¹. Posteriormente, en 1934, publicará un artículo titulado «Space in Architecture»²² con el que demuestra un interés continuado por el estudio del espacio.

Se pasa así de considerar a la arquitectura como un arte de la materia, lo que indujo a Hegel a ubicarla en el nivel más bajo o primario de las artes, cuando dice, en su explicación sobre «El sistema de las artes singulares», refiriéndose a la arquitectura: «El material de este primer arte es lo en sí mismo no espiritual, la materia pesada y sólo configurable según las leyes de la gravedad...»²³, hasta ser elevada a la categoría de arte del «espacio», es decir, de algo etéreo, de algo que, carente de la pesada materialidad gravitatoria de la piedra o el ladrillo, puede ser entendido como espiritual.

¹⁸ Walter Gropius, *Internationale Architektur*, Múnich, Bauhaus-Abert Langen, 1925, p. 7.

¹⁹ Hay que recordar que Walter Gropius fue muy parco en escritos, un libro como *Internationale Architektur*, cit., se reduce a un prólogo de cuatro páginas y una serie de 96 fotografías de edificios y proyectos en cuyo pie sólo consta el nombre del arquitecto, el lugar y la fecha.

²⁰ Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Berlín, 1908, p. 46. Citado en Cornelis van de Ven, *El espacio en arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 194.

²¹ Citado en Cornelis van de Ven, *El espacio en arquitectura*, cit., p. 199.

²² «Space in Architecture» fue publicado por primera vez en *Dune Forum*, en febrero de 1934. Ambos artículos aparecen recogidos en David Gebhard, *Schindler*, Nueva York, 1971.

²³ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1989, p. 459.

El espacio en la teoría de las vanguardias

Es curioso comprobar cómo, a pesar del interés mostrado por los artistas vanguardistas en el espacio y sus cualidades, los manifiestos de los movimientos en que se agrupan apenas se sirven de la palabra espacio más que de modo casual o accidental. De la lectura de los manifiestos y las proclamas vanguardistas se desprende que los artistas estaban muy preocupados por la forma, la expresión, el color, el plano, la composición, la imagen, las texturas... y por problemas políticos y sociales relacionados con el arte, como la producción, la realidad, la construcción, el futuro, etcétera.

Un problema teórico, como fue el de la abstracción, es decir, la esencialización de las formas reduciéndolas a superficies y colores, exigirá un despojamiento de lo superfluo, lo que condujo a fijar la atención en el espacio y el tiempo, que serán interpretados por las artes vanguardistas de una manera elíptica: como superficies, más o menos vacías, despojadas de connotaciones (cubismo) o como efectos de movimiento y velocidad (futurismo).

En cualquier caso, pintores teóricos como Kandinsky o Mondrian no hacen del espacio un tema específico de su teorización. Ellos hablan, más bien, de plano, estructura, construcción, imagen, expresión, ritmo, peso, composición, movimiento e incluso llegan a mencionar las dimensiones: ancho, alto y profundo. No hablan explícitamente del espacio, sin embargo, el espacio y la manera de ordenarlo y dividirlo está presente en el substrato de su trabajo.

Es curioso, por ejemplo, como Paul Klee en su obra didáctica *Bosquejos pedagógicos*²⁴, donde habla de las «dimensiones»: izquierda, derecha, arriba, abajo, delante, detrás, dedica un apartado a lo bidimensional y habla de la tercera dimensión sin llegar a mencionar en su esquemático discurso ni una sola vez la palabra «espacio».

Cuando Picasso idea una nueva manera de mirar el mundo y desarrolla la pintura cubista está, también implícitamente, recurriendo a la idea de espacio, aunque él tampoco lo mencione expresamente. El propio término «cubismo» hace referencia al volumen. Frente a la idea de escorzo, por medio de la que se interpreta la profundidad de los cuerpos, Picasso va a servirse de la operación geométrica del «abatimiento» de planos. El descomponer los cuerpos en supuestos cubos o figuras prismáticas le permite abatir sobre el plano de la tela aquellas caras que hubieran quedado en escorzo, de tal manera que frente, perfil y cubierta de cualquier cuerpo pueden ser contemplados analíticamente como vistas frontales que se presentan desplegadas simultáneamente ante los ojos del espectador.

Ciertamente, con este procedimiento, Picasso no está creando espacio, ni siquiera está pintando obras basadas en una idea específica de espacio, sino utilizando de una forma creativa un procedimiento de análisis volumétrico que se remonta a principios del siglo XIX, cuando el geómetra francés Gaspard Monge²⁵ formuló las leyes del sistema diédrico y de la geometría descriptiva.

²⁴ Véase Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Berlín, Grbr. Mann, 1997-2003 [ed. alem.: 1925; ed. cast.: *Bases para la estructuración del arte*, México, Premià, 1978, ²1985].

²⁵ Matemático fundador de l'Ecole Polytechnique de París.

Tal vez los «manifiestos» del futurismo sean los escritos vanguardistas en los que más claramente se hace evidente la voluntad de una ruptura con el pasado y la necesidad de adentrarse en una «nueva dimensión» para afrontar el porvenir. En el primero de ellos, el firmado por Filippo Tommaso Marinetti, se hace una apología del dinamismo y de la velocidad, signos del futuro, para indicar, en el punto octavo del Manifiesto, que «El Tiempo y el Espacio murieron ayer»²⁶. De esta manera, el poeta pretende situarse más allá de los a priori kantianos, en el absoluto de la «eterna velocidad omnipresente».

Por su parte, Umberto Boccioni, en el *Manifiesto tecnico della scultura futurista*²⁷, en un tono menos vehemente que el de su mentor, reclama el abandono del antropomorfismo y, particularmente, del desnudo, de los materiales tradicionales y de los géneros habituales de la estatua y el monumento. El nuevo objetivo de la escultura sería hacer evidentes el ritmo, el movimiento, las «líneas fuerza» y la «compenetración» o interacción de los objetos con su entorno, generando una especie de arquitectura espacial dinámica.

Aunque la voluntad de Boccioni está puesta en desarrollar las ideas de ritmo, movimiento y dinamismo, vaticina en su *Manifiesto*: «La nueva plástica será, pues, la traducción en yeso, en bronce, en cristal, en madera o en cualquier otra materia, de los planos atmosféricos que unen y desunen las cosas». Y añade poco más adelante:

La escultura debe, por tanto, dar vida a los objetos, haciendo sensible, sistemática y plástica su extensión en el espacio, puesto que ya nadie puede dudar de que un objeto termina donde otro comienza y de que no existe nada, sea botella, automóvil, casa, árbol o camino, que al circular nuestro cuerpo no lo corte y lo seccione con un arabesco de redes curvas.

Para aportar, algo más adelante, una definición con estas palabras: «... la escultura futurista, cuyo fundamento habrá de ser arquitectónico, y no sólo como construcción de masas, sino de suerte que el bloque escultórico comprenda en sí los elementos arquitectónicos del **ambiente escultórico** en el que vive el sujeto. Nosotros ofrecemos, naturalmente, una **escultura de ambiente**»²⁸.

Es necesario llamar la atención sobre algunas frases de este texto, como: «planos atmosféricos que unen y desunen las cosas»; «extensión en el espacio» y «**escultura de ambiente**»²⁹, ya que estas tres frases rodean la idea de espacio como objetivo del nuevo arte a través de los eufemismos «planos atmosféricos» o «ambiente», cuando no

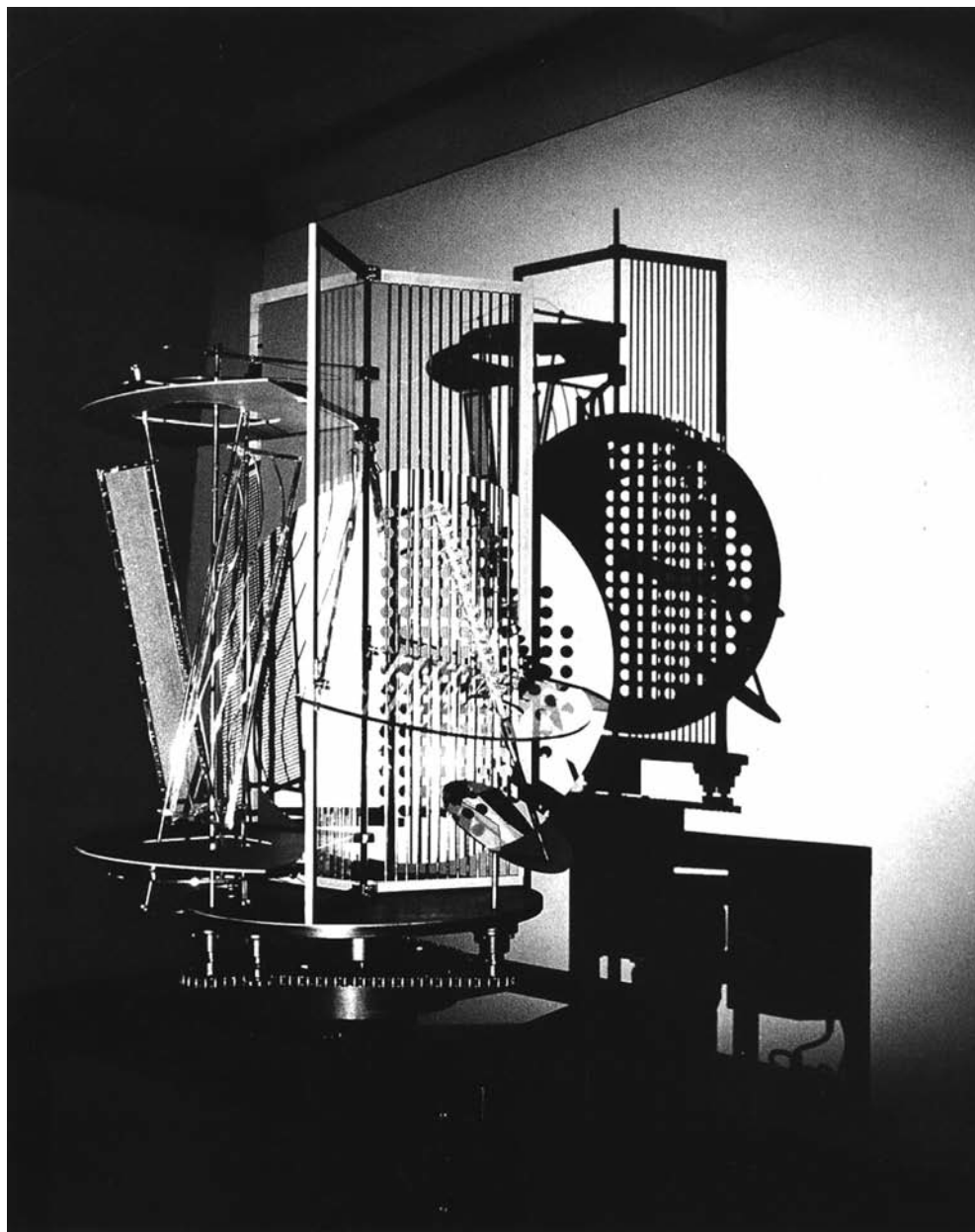
²⁶ Filippo Tommaso Marinetti, «Fundación y Manifiesto del Futurismo», *Le Figaro* (20 de febrero de 1909). Reproducido íntegramente en italiano en Mario Verdone, *Il Futurismo*, Roma, Newton Compton, 1994, p. 84. En español, Lourdes Cirlot (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993, pp. 80-81.

²⁷ Firmado por Umberto Boccioni en Milán el 12 de abril de 1912 y publicado en el número 13 de la revista *Lacerba* al año siguiente.

²⁸ Umberto Boccioni, «Manifiesto tecnico della scultura futurista», reproducido fotográficamente en AA.VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 340-341.

²⁹ Esta última frase aparece en negrita en el texto original.

con la utilización de la propia palabra «espacio» que, aunque tímidamente, es conju-
rada ya explícitamente en el texto. Las primeras esculturas de Boccioni, hoy perdidas,
intentaban responder a estas ideas. Eran una especie de construcciones en yeso y otros
materiales que pretendían mostrar las nociones de interpenetración de los volúmenes,
de los planos y del «espacio circundante». La prematura muerte del artista, el 17 de



2. László Moholy-Nagy, *Modulador lumínico espacial*, 1930.

agosto de 1916, durante unas maniobras militares en Verona, ha impedido que pudiera desarrollar estas ideas, pero las escasas obras que nos ha legado nos indican el camino que podían haber seguido.

Más que contener las formas en un perímetro por medio del modelado (tema que execra en su *Manifiesto* sirviéndose de un ataque frontal contra Miguel Ángel), lo que pretende Boccioni es, por el contrario, desarrollar o, si se quiere, desbordar las formas en el espacio, en cuanto a entorno o ambiente.

A pesar de su interés por separarse de las ideas de estatua y de monumento, sus obras siguen inevitablemente atadas al mundo de los objetos y las figuras y, por tanto, a los volúmenes que éstos poseen. Será necesario dar un paso más, desembarazarse de la representación objetual y abrazar la ideación de entes abstractos, carentes de materialidad objetiva, para poder empezar a pensar en términos estrictamente espaciales, es decir, en obras sin masa, sin perímetro concreto.

Casi como si quisiera materializar las ideas de Boccioni, el húngaro Lázló Moholy-Nagy, partiendo de presupuestos constructivistas, va a crear una obra, ideada en 1922 y construida en 1930, que responde al uso de nuevos materiales, al trabajo con planos y líneas de fuerza, a dotar de vida a la materia y a desvelar el espacio ambiental que rodea a la obra. Esta obra, titulada *Modulador lumínico espacial* (fig. 2), está formada por una serie de varillas y láminas metálicas perforadas, carentes de intención figurativa, que giran lentamente por medio de un motor eléctrico. Unos focos, convenientemente colocados, proyectan sombras sobre las paredes. Estas sombras, cambiantes con el giro de la obra, comprometen en su proyección al espacio circundante.

Pero volvamos unos pocos años atrás para mostrar de qué manera ha presentado el constructivismo el problema del espacio. Los experimentos con la descomposición en planos de las figuras, iniciados por el cubismo, y la inclusión del movimiento y la velocidad del futurismo sembrarán en la Rusia prerrevolucionaria el germen de lo que empezó llamándose «cubofuturismo», primer paso para generar el «constructivismo», el «suprematismo» y otras vertientes, como el «utilitarismo» de Tatlin o el «realismo» de Naum Gabo y su hermano Antoine Pevsner.

En todos estos movimientos constructivistas se ha abandonado la idea de representar objetos y se ha abrazado la abstracción, pero, sobre todo, se han sustituido los procedimientos tradicionales de tallar, esculpir o modelar, que conciernen directamente a la figura, a la masa, a la concreción de un volumen pesado y estático, por el acto de construir.

La idea de que la obra se construye supone la necesidad de apoyar unos cuerpos sobre otros, de ensamblar y encajar diferentes materiales, lo que conduce a la elaboración de un «proyecto» de construcción en el que las piezas se han de plantear previamente, se han de medir y acotar para conseguir su perfecto aparejo.

Por medio de los actos de proyectar y construir objetos que se desarrollan en tres dimensiones, los artistas empiezan a tomar conciencia de que el protagonista de la escultura no es la forma, que puede ser mutable y cambiante, como reclaman los futuristas, ni los materiales, que son meros medios, ni las figuras, que han sido desterradas por la abstracción. Los protagonistas son el espacio y el tiempo.

Así lo exponen Naum Gabo y Antoine Pevsner en su *Manifiesto realista*³⁰, donde, tras renegar del cubismo, por quedarse en el mero análisis, y del futurismo, por imitar «el reflejo óptico», proclaman: «El espacio y el tiempo han nacido hoy para nosotros. El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida, y, por lo tanto, sobre las que se debe construir el arte».

Tras esta radical declaración de principios desarrollan cinco puntos. En los puntos tercero y cuarto siguen diciendo:

3. Renunciamos al volumen como una forma pictórica y plástica del espacio; no es posible medir el espacio en volúmenes, como no es posible medir el líquido en metros: fijémonos en nuestro espacio... ¿Qué otra cosa es sino una profundidad continua?

Afirmamos que la profundidad es la única forma pictórica y plástica del espacio.

4. Renunciamos, en la escultura, a la masa como elemento escultórico. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido, así como su resistencia material, no dependen de la cantidad de masa...; por ejemplo un raíl, una viga maestra, etc.

Pero vosotros, escultores de toda clase y condición, todavía aceptáis el viejísimo prejuicio de que no es posible liberar el volumen de la masa. Aquí (en esta exposición) tomamos cuatro planos y construimos con ellos el mismo volumen que si se tratase de una masa de cuatro toneladas.

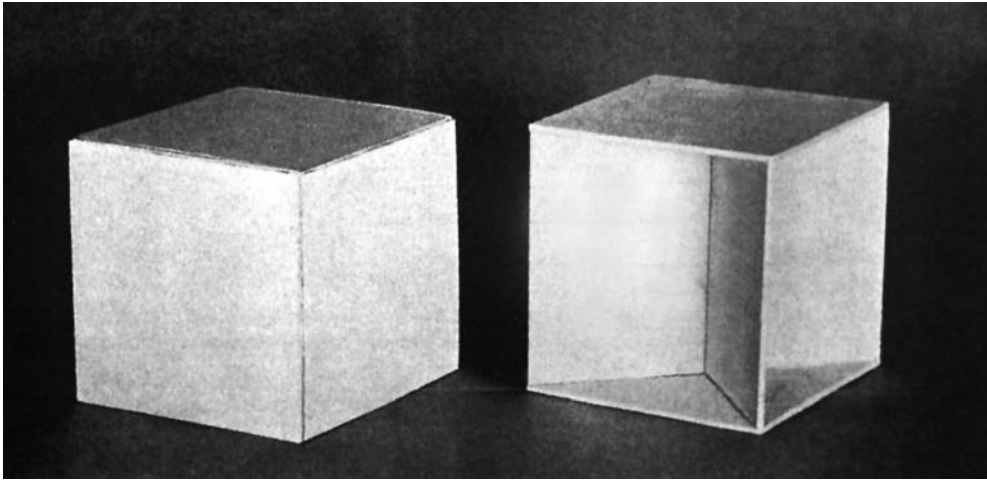
Devolvemos así a la escultura la línea como una dirección, con lo que afirmamos que la profundidad es la forma del espacio³¹.

Esta última frase: «la profundidad es la forma del espacio» podría parecer otra bravuconada de tipo futurista, otra frase ingeniosa más en el discurso revolucionario de las artes, si no fuera porque Gabo, tanto con su obra como con posteriores escritos, ilustrará convenientemente su completo significado. Así, en un texto del año 1937, que se presenta con el significativo título *Escultura: tallar y construir en el espacio*, argumenta las cualidades de la escultura constructivista en tres puntos: I) Materiales y formas, II) Espacio y III) Emoción.

Nos vamos a detener un momento sólo en la segunda, donde dice:

³⁰ Firmado en Moscú el 5 de agosto de 1920, se publicó posteriormente en el número 7 de la revista *10* (1927), y fue traducido al inglés íntegramente por primera vez en *Art of this Century*, Peggy Guggenheim, Nueva York, 1942.

³¹ Naum Gabo y Antoine Pevsner, «Manifiesto realista», reproducido en Herchel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1995, pp. 350-355. Existen otras versiones en español que difieren en algunos puntos en la redacción, pero no en el uso del término espacio y de los conceptos que sobre él se transmiten, estas diferencias se deben fundamentalmente a que el texto fue escrito en ruso y traducido a otros idiomas, de los que se ha vertido al español. Véase también: AA.VV., *Constructivismo*, Madrid, A. Corazón, 1972, pp. 63-69; Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1979, ¹⁴1999, pp. 325-328; Lourdes Cirlot (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993, pp. 212-218, y Ángel González, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán (eds.), *Escritos de arte y vanguardia 1910/1945*, Tres Cantos, Istmo, 1999, pp. 300-304.



3. Naum Gabo y Antoine Pevsner, *Dos cubos* (ilustración), 1937.

Como se aprecia en la ilustración, los dos cubos muestran la diferencia fundamental entre los dos tipos de representación del mismo objeto, uno correspondiente a la talla y otro a la construcción. Lo que principalmente les distingue se halla en los diferentes métodos de ejecución y en los diferentes centros de interés. El primero representa el volumen de una masa; el segundo, el espacio en que la masa existe como hecho visible. Los volúmenes de la masa y del espacio no son escultóricamente la misma cosa. Sin duda, se trata de dos materiales distintos. Debe quedar claro que yo no utilizo esos dos términos en su profundo sentido filosófico. Quiero decir dos cosas concretas con las que entramos en contacto cada día. Dos cosas obvias, masa y espacio, ambas concretas y mensurables.

Hasta ahora, los escultores han preferido la masa y dejado aparte o prestado poca atención a un componente tan importante de la masa como es el espacio. Éste les ha interesado sólo como un lugar en el que los volúmenes pueden ser situados o proyectados. Tenía que rodear a la masa. Nosotros consideramos al espacio desde un punto de vista totalmente distinto. Lo consideramos como un elemento escultórico absoluto, liberado de todo volumen cerrado, y lo representamos desde su interior, con sus propiedades específicas³².

La ilustración a la que se refiere Naum Gabo es perfectamente explícita de la diferencia que él establece entre tallar un cubo formando un bloque macizo y construir con planos las líneas que determinan el espacio vacío y presente de un cubo del mismo volumen.

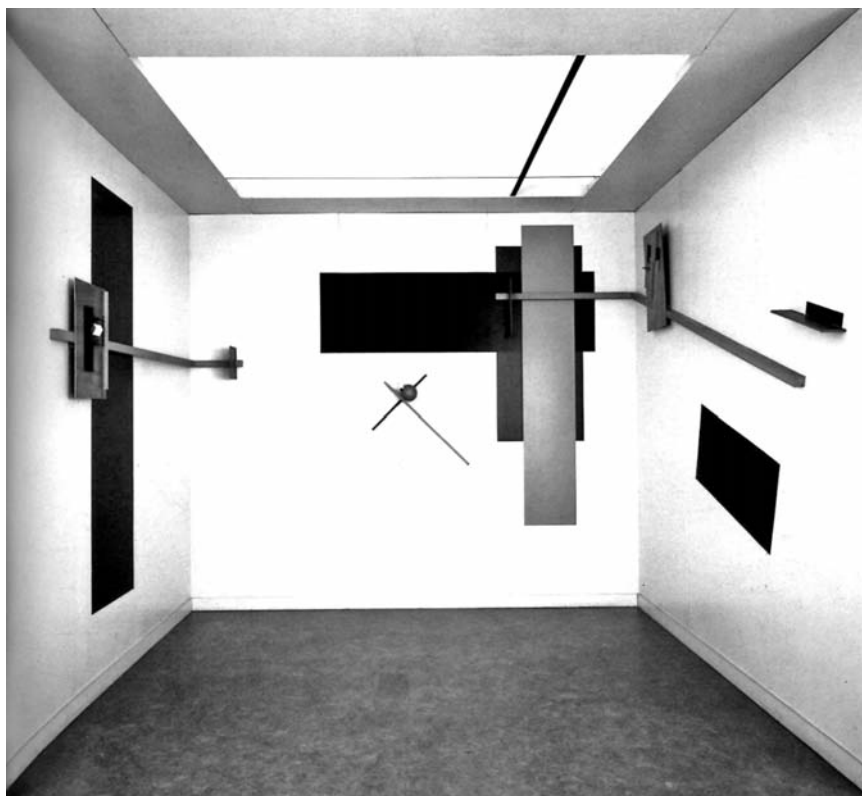
Entre otros, hay dos artistas constructivistas que en esos momentos tomarán clara conciencia del espacio como valor artístico, éstos son Vladimir Tatlin y El Lissitzky.

³² Naum Gabo, «Escultura: tallar y construir en el espacio», reproducido en Herchel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo...*, cit., pp. 357-358.

En 1915, Vladimir Tatlin se sirve del diedro que forman el rincón entre dos paredes para construir en él unos relieves (¿esculturas?) que cuelgan físicamente de ellas, extendiéndose por el espacio que delimitan las paredes. Por su parte, El Lissitzky va a ir más lejos al construir su obra como un espacio real, realizando una habitación vacía en la que los acontecimientos plásticos son las paredes, el suelo y el techo que configuran la obra, pero siendo la obra el conjunto, es decir, la totalidad del espacio y no sólo de los elementos que se han colocado en su interior.

Si se dudaba entonces, como demuestran las críticas de la época y la propia defensa de los artistas, de que fueran esculturas las construcciones de Tatlin con cables que ensartan planos, a pesar de ser relieves que ocupan y ponen en evidencia una parte del espacio, más concretamente, un rincón, o las construcciones de Naum Gabo, con sus hilos determinando el espacio transparente y vacío que encierran entre ellos, la obra de El Lissitzky carecía por completo de posible clasificación entre las artes, ya que no era ni pintura ni escultura ni arquitectura, aunque participaba de las cualidades de estas tres artes. Esta particularidad conduce a su autor a denominar a sus obras con otro término que el bautizó como *proun*.

En julio de 1923, El Lissitzky tuvo la oportunidad de mostrar su idea espacial de obra de arte *proun* cuando transformó el cubículo que le habían concedido para exponer en



4. El Lissitzky, *Prounenraum*, Berlín, 1923.

la Gran Exposición de Arte de Berlín (fig. 4). Con motivo de esta muestra escribió un texto, titulado *Prounenraum* (espacio *proun*), del que quiero destacar algunas frases:

Espacio: lo que no se mira por el ojo de la cerradura ni por la puerta abierta. El espacio no existe sólo para la vista, no es cuadro; se quiere vivir en él. [...]

El espacio debe existir para el hombre –no el hombre para el espacio–. Los metros cúbicos que el hombre necesita para el descanso, el trabajo y la vida social han de transformarse en una unidad, y esta unidad ha de ser permanentemente móvil, según las necesidades, por medio de un sistema elemental de estructuración. Ya no queremos el espacio cual ataúd pintado para nuestro cuerpo vivo³³.

Todos los elementos de este espacio construido por El Lissitzky: figuras geométricas (prisma, cubo y esfera), relieves, líneas, superficies coloreadas (negro, blanco, gris y madera) han sido ideadas y «proyectadas» como una *Gestaltung* que pretende configurar un verdadero espacio, es decir, que pretende organizar el volumen para conferir un carácter a una caja-cubo inerte que, según El Lissitzky, carecía de «forma» previa.

En ese mismo manifiesto donde explica la construcción de su espacio *proun*, El Lissitzky proclama:

Esto significa que la pared no puede concebirse como cuadro = pintura. «Pintar» paredes o colgar cuadros de la pared son acciones igualmente erróneas. El nuevo espacio no necesita y no quiere cuadros –no es un cuadro traspuesto de superficies–. Eso explica la hostilidad de los pintores de cuadros en contra nuestra: destruimos la pared como meridiano para sus cuadros³⁴.

A pesar del enorme interés por el espacio suscitado entre los artistas desde la primera década del siglo XX y del alto grado de teorización al que llegan, en 1929, en una publicación de la Bauhaus, el artista László Moholy-Nagy, en un capítulo significativamente titulado «El espacio (arquitectura)»³⁵, en el que siguiendo al filósofo Rudolf Carnap intenta una clasificación de las distintas «clases» de espacio³⁶, confiesa:

Cada periodo cultural tiene su propia concepción del espacio, pero es preciso cierto tiempo para que la gente lo entienda así conscientemente, esto es lo que sucede con nuestra propia concepción espacial. Aún para definirla predomina un titubeo considerable. Esta inseguridad se manifiesta en los términos que empleamos; y éstos a su vez au-

³³ Reproducido en Ángel González, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán (eds.), *Escritos de arte y vanguardia...*, cit., pp. 334-335.

³⁴ *Ibid.*, p. 335.

³⁵ László Moholy-Nagy, *La nueva visión*, Buenos Aires, Infinito, 1963, ⁴1997, p. 93. Este libro, publicado por primera vez en alemán en 1929, llevó por título *Von Material zu Architektur*, un año después se editó en inglés como *The New Vision*, de donde toma el título en español.

³⁶ Moholy-Nagy, en nota a pie de página, indica que se vean las dos obras que hasta ese momento había publicado el filósofo Rudolf Carnap, *Der Raum*, Berlín, Kantstudien, 1922, que había sido su tesis doctoral, y *Der logische Aufbau der Welt*, Welkkreisverlag, Berlín, 1928.

mentan la confusión general. Lo que sabemos del «espacio» en general poco nos ayuda a captarlo como existencia real³⁷.

La referencia de Lázló Moholy-Nagy a las obras de Rudolf Carnap es importante, ya que Carnap fue uno de los principales miembros del Círculo de positivistas lógicos de la Escuela de Viena. En su ensayo *Der Raum* convirtió las categorías de «espacio formal», «espacio percibido» y «espacio físico» en conceptos objetivos, subjetivos y materiales respectivamente³⁸.

Dibujar en el espacio

Ciertamente, tanto Naum Gabo como El Lissitzky en los textos que estoy mencionando, como otros muchos artistas constructivistas, se quejan de los ataques que están propinando a su obra críticos y artistas. No es una paranoia. El 15 de octubre de 1924, André Breton publicó el primer *Manifiesto del Surrealismo*, un texto y unas ideas que, siguiendo las teorías de Sigmund Freud sobre la mente humana, ejercieron una enorme influencia sobre el arte de las siguientes décadas. Como es lógico, el espacio, con su carga de realidad física, no tiene cabida en un mundo onírico o psicológico.

Con todo, un artista próximo al surrealismo, Alberto Giacometti, intenta desarrollar un tipo de escultura del espacio³⁹. Para conseguirlo pretende liberar a la escultura de su aspecto de masa pesada recurriendo a los modelos del primitivo arte etrusco y situándola en estructuras y plataformas que destacan el entorno de la figura, pero desde el punto de vista de lo espacial, sus obras no consiguen pasar de ser hermosas estatuas antropomórficas muy estilizadas.

De entre todas las luchas y rivalidades entre cubistas, futuristas, constructivistas, expresionistas, dadaístas y surrealistas, serán los últimos quienes ganen la batalla de las vanguardias oficialistas, de tal manera que los cubistas, una vez convertido Picasso al orden de un nuevo clasicismo, se quedan en poco más que meros decoradores; los futuristas, con la velocidad que caracterizó sus obras, se convirtieron al nuevo credo metafísico auspiciado por el patriotismo de Mussolini; mientras que las diversas ramas del constructivismo quedaron arrinconadas en las catacumbas del posleninismo. Las experiencias de la Bauhaus seguirán con dificultades sus trabajos sobre la forma hasta que en 1933 son obligados a disolverse como institución, pasando la mayoría de sus miembros activos a refugiarse en los Estados Unidos.

³⁷ Lázló Moholy-Nagy, *La nueva visión*, cit., p. 93.

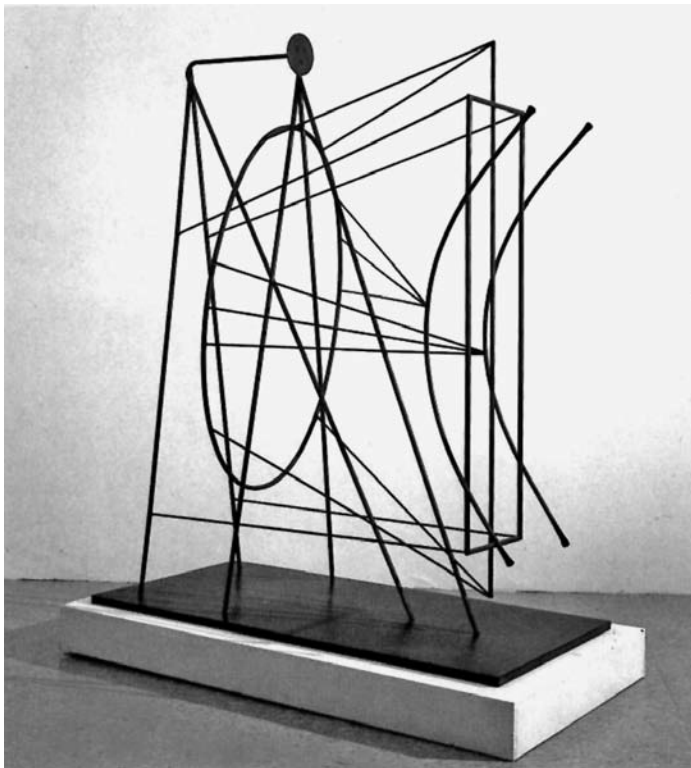
³⁸ Véase Rudolf Carnap, «El espacio (Der Raum)», en Steve Yates, *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 119-128.

³⁹ En una carta de Alberto Giacometti a Pierre Matisse le indica que las figuras para él no son masas compactas, sino construcciones transparentes: esqueletos en el espacio; publicado en *Alberto Giacometti, Exhibition of Sculptures*, Nueva York, 1948, p. 36. Citado en Josephine Withers, *Julio González: Sculpture in Iron*, Nueva York, New York University Press, 1978, p. 104.

Así las cosas, las investigaciones y conquistas sobre el espacio quedarán semiolvidadas y buena parte de los experimentos vanguardistas del constructivismo, que habían sido brillantemente enunciados, no lograrán desarrollarse plenamente.

Un investigador nato, como era Picasso, sin embargo, no se va a dormir en los laureles. En 1928 aceptó un encargo del Ayuntamiento de París para realizar un monumento a su amigo, el poeta y primer teórico del cubismo, Guillaume Apollinaire (fig. 5). Para resolver este encargo solicitará la ayuda de otro amigo, Julio González, que conoce la entonces novedosa técnica de la soldadura autógena, que está empezando a utilizar en sus trabajos de escultura.

La soldadura permite hacer con el hierro lo que la cola con el papel. En este sentido, podríamos decir que Julio González está empezando a hacer *collages* con recortes de hierro, tales como varillas, tubos, pletinas y planchas de desecho, de la misma manera que Picasso y Braque los hacían con papeles pintados, hojas de periódicos y fragmentos de partituras.



5. Picasso, *Figura* (proyecto para *Monumento a Apollinaire*), 1928.

En octubre de 1928, Julio González, siguiendo las instrucciones y dibujos de Picasso, había construido al menos cuatro modelos de alambre soldado para este monumento. Por su parte, el fotógrafo Brassai nos habla de la existencia de «numerosas

esculturas de alambre [...], construcciones rectilíneas, geométricas, tridimensionales» que «se podían haber considerado como el trabajo de cualquier constructivista, si no se hubiera adivinado en cada uno de ellos el cuerpo humano»⁴⁰.

La técnica de la soldadura autógena empleada por Julio González nos permitiría hablar, efectivamente, de unas construcciones en hierro, pero las finas varillas que construyen estas obras, sin masa ni volumen, son como los trazos de un dibujo que Picasso hubiera realizado extendiendo la punta del lapicero fuera del papel para recorrer el espacio tridimensional. Las varillas en el espacio marcan contornos de figuras vacías y permiten que la vista atravesase estos contornos pudiendo contemplar el espacio entre ellas y a través de ellas.

De la misma manera que el trazo lineal insinúa sobre el papel cuál es el interior y cuál el exterior, las varillas de estas esculturas sugieren las cualidades del espacio sin necesidad de rellenarlo. La falta de opacidad, por otra parte, hace que desde cada punto de vista la obra cambie de perfiles y el dibujo cobre nuevas siluetas. Este fenómeno ha sido descrito muy claramente en las esculturas de Julio González por Josephine Withers con las siguientes palabras: «... lo que atrapa al ojo es el modo en que las relaciones espaciales de estos planos y de la silueta total constantemente cambian según vamos moviéndonos en torno a la obra»⁴¹.

El contacto profesional de Julio González con Picasso, como constructor de los modelos del *Monumento a Apollinaire*, le permitió comprender las posibilidades de lo que él denominó: «dibujar en el espacio».

Esta idea de «dibujar en el espacio» fue enunciada en un conocido texto que escribió Julio González entre 1931 y 1932⁴², como consecuencia de su colaboración con Picasso. En él nos avanza algunos de los ejes de cómo recuperar el espacio como tema esencial de la escultura. Aunque en el texto parece referirse a la obra de Picasso, lo que hace, en realidad, es valerse de la autoridad y notoriedad de su amigo para ensayar los postulados teóricos de su propio trabajo.

Para González, el problema que debe superar la escultura no reside en cuestiones de armonía o equilibrio, cualidades que, por otra parte, definen al arte clásico, sino en conseguir un «matrimonio entre *material* y *espacio*, a través de la unión de formas reales con formas imaginarias, obtenidas o sugeridas por puntos establecidos, o por medio de perforaciones»⁴³.

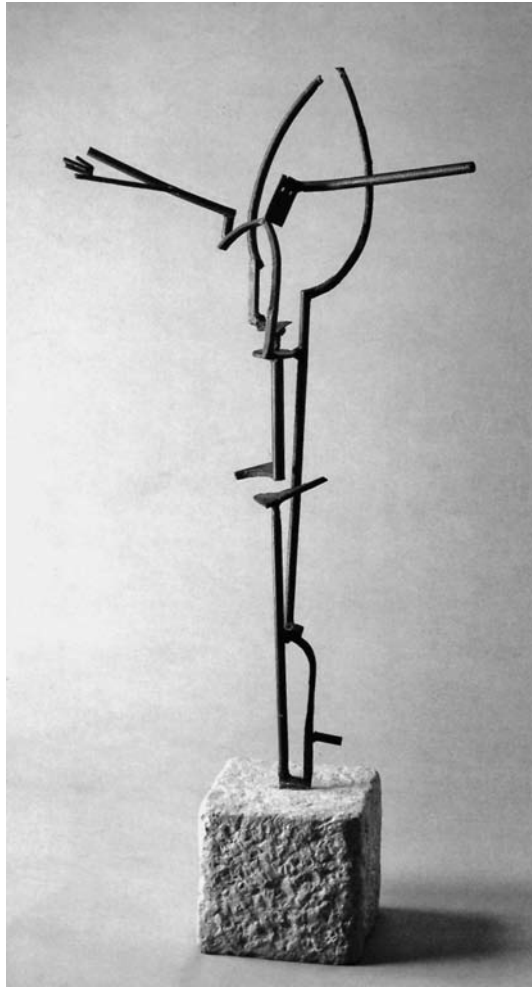
El *material* moderno al que recurrirá Julio González es el hierro, más concretamente, fragmentos de chatarra inespecíficos, restos industriales, que debidamente manipulados, trabajados y ensamblados proporcionarán un aspecto inédito y unas posi-

⁴⁰ Brassai, *Gespräche mit Picasso*, Hamburgo, 1966, p. 125. Citado en Christa Lichtenstern, *Pablo Picasso. Monumento a Apollinaire. Proyecto para la humanización del espacio*, México, Siglo XXI, 1996, p. 22.

⁴¹ Josephine Withers, *Julio González...*, cit., p. 61.

⁴² Julio González, «Picasso sculpteur», en AA.VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 369-372. Este texto, escrito en francés, ha permanecido inédito hasta que fue publicado por Josephine Withers en 1978, bajo el título «Picasso sculpteur et les cathédrales», en Josephine Withers, *Julio González...*, cit., pp. 131-144.

⁴³ Julio González, «Picasso sculpteur», cit., p. 370.



6. Julio González,
*Grand personnage
debout*, ca. 1935.

bilidades insospechadas a su escultura. El otro elemento es el *espacio*. El espacio en su obra toma cuerpo y adquiere forma palpable con ayuda de los nuevos métodos escultóricos: «... utilizar este espacio y construir con él, como si se estuviera tratando de un nuevo material adquirido, es todo lo que pretendo»⁴⁴.

Julio González va a construir, como él mismo escribe, alrededor del vacío, haciendo manifiesta su cualidad de espacio, generando, entre la densa materia metálica y el vacío, un solo bloque, un único cuerpo⁴⁵.

Lucien Farnoux-Reynaud explica muy sagazmente, en el catálogo de la exposición que presentó Julio González en la Galerie de France en 1931, cómo su obra es un arte de la abstención que proviene del taller de orfebrería en el que se realizan collares y

⁴⁴ Citado en Andreu Carnduff Ritchie, «Statements by Gonzalez», en *Julio González*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1952, p. 42.

⁴⁵ Cfr. Julio González, «Picasso sculpteur», cit., p. 372.

anillos, piezas que insinúan el contorno de figuras mostrando sólo su hueco⁴⁶. Así, las figuras se insinúan por el contorno, por el vacío moldeado que hace tangible el espacio. En algunos dibujos de sus esculturas se aprecia cómo las líneas (las varillas en la obra material) tienen el propósito de extenderse más allá de sus límites físicos, ampliando el espacio, liberándolo de su encierro y creando efectos dinámicos.

Las ideas plásticas y las obras de Julio González proporcionaron nueva vida al género escultórico que tendrá continuadores en las generaciones siguientes, como la de David Smith, Anthony Caro, Jorge Oteiza y un largo etcétera que se extiende hasta ahora mismo, incluso en otras obras que ya no se construyen en hierro ni se sueldan, pero que tienen una entidad escultórica; que son posibles gracias a esta particular visión del espacio.

⁴⁶ Cfr. Lucien Farnoux-Reynaud, *J. González*, París, Galerie de France, 1931, s.p.

FORMA, FUNCIONALIDAD Y ANTROPOMORFISMO

Dos factores han conducido a establecer una relación formal más estrecha entre la escultura y la arquitectura actuales. Una buena parte de la escultura del siglo XX ha abandonado la figuración y por ello ha tenido que enfrentarse más directamente que en el pasado a la implantación de formas abstractas en el espacio, lo que ha interferido con uno de los intereses tradicionales de la arquitectura. Los arquitectos por su parte, gracias a la utilización de nuevos materiales, como hormigón, acero, vidrio, plástico y otras materias sintéticas, han podido liberarse de los pesados muros de carga y controlar el espacio tridimensional de manera análoga a como lo hacen los escultores, dotando a sus edificios de formas muy atractivas y sorprendentes.

La forma en la arquitectura

Las discusiones acaecidas durante el siglo XX sobre el peso que en la arquitectura tienen los términos del binomio forma-función ponen de manifiesto la importancia que han ido adquiriendo y el carácter específico de cada uno de ellos.

La palabra función, que algunos pretenden como traducción del término vitruviano *utilitas*, es nueva en el lenguaje arquitectónico y su significado es débil en el contexto de la teoría de la arquitectura. La primera vez que aparece la palabra función unida a la arquitectura es en el ensayo «Form and Function», publicado en 1851 por el escultor neoclásico y teórico de la arquitectura norteamericano Horatio Greenough¹.

¹ Una docena de textos escritos por Horatio Greenough (1805-1852), entre ellos «Form and Function», fueron recopilados y publicados un año después de su muerte por Henry T. Tuckerman en *A memorial of Horatio Greenough*, Nueva York, 1853. Una edición más reciente en la que aparece este artículo limpio de erratas es: *Horatio Greenough, Form and Function. Remarks on Art, Design and Architecture*, Harold A. Small (ed.), Berkeley-Los Angeles-Londres, 1947, ⁶1969.

La célebre y repetida frase; «la forma sigue a la función», sin embargo, se debe a Louis H. Sullivan². Para él, la buena arquitectura ha de corresponder a su función, que debe ser expresada o manifestada a través de su forma, tanto en conjunto como en los detalles particulares, de tal manera que «... las apariencias externas correspondan a fines internos»³. Sin embargo, la interpretación «funcionalista» de la teoría y la obra de Sullivan se debe a historiadores como Nikolaus Pevsner y Siegfried Giedion, quienes han ofrecido una visión distorsionada de lo que entendía el arquitecto americano por «función»⁴.

Como señala Arthur Drexler, la palabra «funcional», en un principio, no significaba nada en especial, pero durante el siglo XX se fue imponiendo para convencer de que la arquitectura utilitaria era eficiente y barata. En la actualidad, el término «funcional» no tiene nada que hacer en un discurso sobre la naturaleza de la arquitectura, ni como alabanza ni como reproche⁵, mientras que la forma ha permanecido siempre unida a la arquitectura desde sus primeras manifestaciones. La forma ha estado tan indisolublemente ligada al hecho arquitectónico que hasta la *Querelle*, en el siglo XVII, se había considerado que el lenguaje formal utilizado por la arquitectura clásica constituía la propia naturaleza de la arquitectura.

Ahora, cuando se mezclan escultura y arquitectura, cuando se intenta diferenciar la especificidad de sus esencias y naturalezas, para poder distinguir hasta qué punto una obra puede ser considerada escultórica o arquitectónica, o en qué medida participa de la hibridación o el mestizaje de ambas, se hace evidente que la funcionalidad, como valor, se considera asociada a la arquitectura, mientras que las cualidades formales se identifican con la plasticidad de la escultura.

La pretensión de que la forma, en arquitectura, debe seguir a la función ha condicionado la forma durante algunos lustros, pero los arquitectos más interesantes del «movimiento moderno», tras la Segunda Guerra Mundial, se fueron apartando paulatinamente del denominado Estilo Internacional⁶ para ir dotando a su obra de un fuerte carácter formal sin necesidad de renunciar a una funcionalidad que, cada día más,

² Louis H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, Nueva York, Ralph Marlowe Line, 1956, p. 258 [ed. ingl.: 1924].

³ Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats and Other Writings*, Nueva York, Dover, 1979, p. 187 [ed. ingl.: 1901/1902, revisada en 1918; ed. cast.: *Charlas con un arquitecto*, Buenos Aires, Infinito, 1957].

⁴ Nikolaus Pevsner, *Pioneros del diseño. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Infinito, 1958, 31972 [ed. ingl.: 1936]; Siegfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*, Madrid, Dossat, 1980 [ed. cast.: 1941].

⁵ Cfr. Arthur Drexler, *Transformaciones en la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 45.

⁶ La expresión «International Style» se empezó a utilizar en los años veinte para denominar a la «arquitectura moderna». En 1929, este título aparece en el libro *Modern Architecture. Romanticism and Regionalism*, donde Henry-Russell Hitchcock lo utiliza para calificar los trabajos de Le Corbusier, J. J. P. Oud, Gropius, Lurçat, Rietveld y Mies van der Rohe, arquitectos de países diferentes que, sin embargo, parecen proponer un «estilo» común diferente de los regionalismos. Se consolida definitivamente en 1932 con una exposición de arquitectura moderna en el MoMA de Nueva York y la publicación del libro de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, del que hay edición en español, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *El Estilo Internacional*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984 [ed. ingl.: 1932].

se ha ido confiando no a la forma arquitectónica que la debería provocar, sino a las posibilidades que ofrecen los nuevos materiales de construcción y las tecnologías mecánicas y electrónicas.

Tal vez uno de los lugares en los que se hacen particularmente evidentes estas relaciones entre forma y función sea en la arquitectura brasileña de los años treinta y cuarenta. Tras la Primera Gran Guerra, Brasil, junto a otros estados sudamericanos, se va a convertir en un país económicamente rico, gracias al suministro de materias primas como el caucho, el café o el azúcar, y va a experimentar un enorme progreso que se traducirá en una voluntad de modernización por medio de la construcción de grandes obras públicas de patrocinio estatal y del fomento de las artes. Edificios oficiales, aeropuertos, estaciones de hidroaviones, depósitos de agua y hasta la construcción de una nueva capital, Brasilia, en el interior continental, serán algunos de los campos de trabajo y experimentación arquitectónica que se abren en este inmenso país.

Desde los primeros años veinte han ido llegando a Brasil las influencias del futurismo, el expresionismo, la Bauhaus y de Le Corbusier⁷ y, como contraposición, se aprecia también el deseo de afirmación de una cultura brasileña que, asumiendo las ideas de modernidad, pretende separarse de los tópicos folclóricos indigenistas y nacionalistas. Las influencias del exterior van a ser digeridas por el movimiento de la Antropofagia⁸, formado en torno al poeta y teórico Oswaldo de Andrade.

La influencia de Andrade se apreciará en la enseñanza de la arquitectura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, dirigida por el joven arquitecto Lúcio Costa, quien introdujo en Brasil los principios destilados de los CIAM⁹, pero digeridos con los jugos de la rica cultura brasileña, cargada de ritmos sincopados, formas curvas y colores vivos. Un ejemplo de cómo la rigidez del ángulo recto, el plano regulador, la sección áurea y todos esos preceptos cobran ritmo, luminosidad, color y sobre todo formas expresivas lo tenemos en el conjunto de Pampulha, en Belo Horizonte, obra de Oscar Niemeyer¹⁰.

En torno a un sinuoso lago que se encuentra a las afueras de Belo Horizonte, el entonces prefecto Juscelino Kubitschek¹¹ encargó en 1942 la construcción de cuatro edificios de carácter recreativo a Oscar Niemeyer, se trata de la iglesia de San Francisco

⁷ La relación de Le Corbusier con los arquitectos brasileños llegó a ser tan intensa que colaboró como consultor en la construcción del edificio del Ministerio de Sanidad y Educación, de Río de Janeiro, primer edificio «moderno» de Brasil, junto a un equipo dirigido por Lúcio Costa, en el que trabajaron Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos y Roberto Burle Marx.

⁸ La expresión «antropofagia» está asociada a ciertos rituales de los indios brasileños que se comían a sus enemigos para adquirir su belleza, fuerza, valentía y sabiduría. Oswaldo de Andrade se ha servido de esta idea en su «Manifiesto Antropofágico» (1928) con el que reclama ampliar la cultura brasileña absorbiendo lo mejor de las demás culturas, digiriéndolas y transformándolas en energía creadora para desarrollar los valores propios.

⁹ CIAM, acrónimo de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, auspiciados por Le Corbusier.

¹⁰ Sobre la manera como interpreta Oscar Niemeyer las ideas de simplicidad y funcionalidad, véase Oscar Niemeyer, *A forma na arquitetura*, Revan, Río de Janeiro, 1978, ⁴2005.

¹¹ Juscelino Kubitschek, cuando llegó a presidente de Brasil, encargó a Lúcio Costa el proyecto de la ciudad de Brasilia, siendo Oscar Niemeyer el arquitecto que diseñó la mayoría de los edificios significativos y Roberto Burle Marx el encargado de la jardinería de toda la ciudad.

de Asís, la Casa de Baile, el Club de Yates y el Casino, hoy convertido en museo de arte contemporáneo. En estos edificios, que no reclaman un estricto programa funcional, Niemeyer no sólo pone en práctica los criterios compositivos y constructivos de la modernidad arquitectónica europea, sino que utiliza unas rítmicas cubiertas curvas en la iglesia, unas sinuosas marquesinas en la Casa de Baile (fig. 7) y un enorme muro curvo acristalado en el Casino que proporcionan un fuerte carácter plástico a la arquitectura, reforzado por los murales de azulejos expresionistas y abstractos de Cândido Portinari, que cubren muros enteros, y la jardinería de Roberto Burle Marx, que juega con las texturas y colores de las plantas que ordena siguiendo diseños de formas geométricas tomados del repertorio plástico de las vanguardias.



7. Oscar Niemeyer, Casa de Baile, Pampuhla, Belo Horizonte, 1944-1949.

En Europa, la efervescencia teórica que se detecta entre los arquitectos «modernos» durante los años veinte y treinta parece frenada tras la Segunda Guerra Mundial. Entretenidos en la tarea de reconstruir las ciudades destruidas durante la guerra, no se aprecia ningún esfuerzo importante por apoyar o rechazar las tesis del funcionalismo. A la sobriedad práctica y rectitud que caracteriza la arquitectura de reconstrucción se opondrán visiones estéticas y análisis psicológicos con los que justificar una voluntad creativa que en muy pocos años se desbordará gracias a la actividad artística y teórica del grupo CoBrA, que en los años inmediatos al fin de la guerra abrirá una vía crítica¹². Los arquitectos holandeses J. H. van den Broek y Jaap B. Bakema van a propugnar una arquitectura que parte de elementos primigenios como espacio, naturaleza y energía, alejándose así del funcionalismo para considerar, entre otras, las condiciones del lugar como premisas de trabajo, si bien estas ideas no llegan a permear sus obras construidas.

Mientras que el Estilo Internacional recurre a la construcción reticular con acero y a las estructuras adinteladas ortogonales de hormigón, Le Corbusier se fue apartando paulatinamente de los presupuestos más rigidamente funcionalistas, utilizando el *béton brut* como lo que es, como un fluido pastoso que se adapta a un molde y toma de él su forma, de la misma manera que lo hace el bronce en la fundición de esculturas. Es precisamente Le Corbusier quien abre en la vieja Europa una puerta a formas nuevas en la arquitectura que, por su plasticidad, van a recuperar el «carácter escultórico» perdido para la arquitectura en el purismo funcionalista. Diversos aspectos formales de edificios como la Unité d'Habitation (1946-1952) de Marsella, la Casa Jaoul (1954-1956) en Neuilly, pero sobre todo la capilla de Nôtre-Dame-du-Haut (1950-1954) en Ronchamp (fig. 8) y el Pavillon Philips (1957-1958) de la Exposición Universal de Bruselas, son los pasos más claros hacia la recuperación de unas cualidades formales que por su contundencia, plasticidad y textura, va a conferir un nuevo carácter escultórico a la arquitectura sin necesidad de recurrir a las figuraciones de los historicismos que cargan los edificios de cariátides, pináculos o acróteras.

En la capilla de Ronchamp, las paredes curvas que se unen como en la proa de un barco, la blanca torre y el techo, una lámina suspendida, parecen libres de problemas de estructura y estabilidad. Estos tres elementos son concebidos exclusivamente con la misión de producir un impacto formal y un efecto expresivo. Las ventanas no siguen ningún orden racionalista, su misión es la de producir fuertes contrastes de luces y colores en el interior y de sombras en el exterior. Esto es posible gracias a las propiedades del hormigón armado que permite ser manejado con el sentido propio de un escultor.

El redescubrimiento del hormigón como material capaz de ofrecer una gran plasticidad escultórica por su ductilidad, conseguida al poder adaptarse a cualquier molde vaciando de él las formas más caprichosas, junto a la posibilidad de crear grandes masas pesadas y sólidas, que contrastan con la aparente ligereza de las estructuras de acero, transparentes y livianas, así como la capacidad de dotar a sus superficies de di-

¹² Véase como ejemplo: Michel Colle, «Vers une architecture symbolique», *CoBrA* 1, (1949). Artículo en el que, parafraseando el título de uno de los libros más programáticos de Le Corbusier, se condena la arquitectura funcionalista en favor de las fachadas «simbólico-dinámicas».



8. Le Corbusier, Nôtre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1950-1954.

versas texturas mediante procedimientos tan escultóricos como golpear su superficie con cinceles, bujardas y martillos hasta conseguir acabados propios de la estatuaria en piedra, conducen a un nuevo predominio de los caracteres formalistas a finales de los años cincuenta, que se desbordarán en la posmodernidad.

Arquitecturas escultóricas

En la célebre Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas, celebrada en 1925 en París, donde Le Corbusier presentó el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* y Konstantin Melnikov el Pabellón de la Unión Soviética, Frederick Kiesler, que había sido alumno de Adolf Loos, fue el encargado de la instalación del pabellón austriaco, en el que, siguiendo las concepciones sobre el espacio destiladas por el grupo holandés De Stijl, exponía por primera vez su idea de *Raumstadt* (la ciudad en el espacio)¹³.

A lo largo de su vida, Frederick Kiesler elaboró una serie de planes, que podrían calificarse de visionarios, basados en temas como la continuidad, el infinito y el di-

¹³ En la revista *De Stijl* 10/11 (1924-1925), se publicó un artículo de Kiesler, de doce páginas, con seis fotografías, en el que se incluye el «Manifest, Vitalbau Rumstad Funktionelle Architektur», donde expone su idea de la ciudad en el espacio. Reproducción facsímil de las páginas de la revista y traducción al español y al inglés de este manifiesto en AA.VV., *Frederick Kiesler 1890-1965. En el interior de la Endless House / Inside the Endless House*, Valencia, IVAM-Centre Julio González, 1997, pp. 42-43.

namismo, lo que dio origen a una compleja teoría basada en unos conceptos que él denomina: «correlación», «correalismo» y «biotécnica»¹⁴. Durante más de cuarenta años trabajó en el conocimiento de las escalas del espacio y del tiempo, en diseño ambiental, en el principio «multiusos», en la dinámica de la vida, en la construcción de caparazones y, sobre todo, en la idea del espacio infinito y continuo que se concreta en el diseño de la utópica *Endless House (Casa sin fin)*¹⁵ (fig. 9), caracterizada por las «formas libres» y la disolución de los tabiques interiores, de tal manera que el habitante de su «casa» podría asignar indistintamente cualquier función a cada espacio, quedando libre para realizar en ella cualquier tipo de actividad.

Parece claro que Kiesler, como arquitecto, estaba interesado en resaltar los aspectos artísticos de la arquitectura, pero se da cuenta de que es la funcionalidad utilitaria la que le resta capacidad artística, por eso idea un nuevo concepto, la «psicofunción», que explica con estas palabras: «Sólo la función y la eficacia no pueden crear obras de arte. La «psicofunción» es «ese suplemento» más allá de la eficacia que puede con-



9. Frederick Kiesler, *Endless House* (maqueta de proyecto), 1950-1959.

¹⁴ El concepto de «correlación», próximo a la idea de «continuidad del tiempo-espacio», es uno de los pilares de su teoría. En una aproximación sencilla, Kiesler definía la *correlación* como cualquier relación significativa entre las ideas, los objetos, las personas o los espacios; *correalism* (correalismo) como la exploración en la dinámica de la interacción continua entre el hombre y los ambientes naturales y tecnológicos; mientras que «biotécnica» lo define como «la aplicación del conocimiento del correalismo a los problemas específicos de la arquitectura». Véase Frederick Kiesler, «On Correalism and Biotechnique: A Definition and Test of a New Approach to Building Design», *Architectural Record* 86 (septiembre 1939), p. 61.

¹⁵ Sobre el título de la *Endless House* dice Kiesler que «se llama así porque todos los lados se unen sin solución de continuidad». Citado en Dieter Bogner, «En el interior de la Endless House», en AA.VV., *Frederick Kiesler 1890-1965*, cit., p. 9.

vertir una solución funcional en arte»¹⁶. Ese suplemento viene determinado por las cualidades psicológicas que se pueden asignar a los diferentes materiales, colores y texturas, con independencia de la forma o el tamaño que estos adopten.

Un ejemplo del tipo de materiales y del espacio doméstico que con ellos se puede configurar, lo puso en práctica en una casa modelo, construida en el interior de un local comercial destinado a la venta de mobiliario vanguardista, titulada *Space House* (1933). En esta casa experimental utiliza materiales que se consideraban extraños, como caucho, esponja, paja, rayón y hule. Beatriz Colomina rescata un texto aparecido en un periódico de la época en el que se explica su utilización y el efecto producido:

La esponja de caucho de color parduzco, de un centímetro de espesor, se utiliza en una cortina en el salón principal, pues insonoriza y, al mismo tiempo, permite la ventilación. En el baño, una esponja de caucho azulado constituye una rara moqueta. En el comedor, las colgaduras están hechas de una combinación de rayón y paja. Para las colgaduras del dormitorio se emplea *endurette*, una nueva seda transparente que repele el agua y difumina la luz¹⁷.

Obsesionado por las cualidades literalmente «ilimitadas» que descubría en el espacio, Kiesler dedicó quince años de trabajo al diseño de una casa en la que el espacio fuera fluido, en la que todas las actividades domésticas ocurrieran siguiendo una serie continua orgánica. Para realizar estos diseños no partía de un plan funcional ni del establecimiento de dimensiones, sino de unos dibujos gestuales, propios del automatismo surrealista. Efectivamente, algunas de sus ideas estaban próximas al surrealismo ya que él también esperaba liberar al hombre de las limitaciones físicas y psicológicas así como de los apremios impuestos por la vida moderna realizando una arquitectura antifuncionalista. Su *Casa sin fin* se configura como una especie de seno nutriente, cálido y continuo que arropa los cuerpos de sus habitantes. Una especie de ser vivo, en contraposición a la idea de la «máquina para habitar» de Le Corbusier, cuyas arterias transmiten agua y energía y en el que la red eléctrica funciona como un sistema nervioso que proporciona luz, calor y humedad a conveniencia. El aspecto biológico que adopta esta «casa» lo consigue Frederick Kiesler en la conformación de una serie de espacios alveolares consecutivos cuya relación con cualquier imagen de lo que es una construcción arquitectónica, por primitiva que esta sea, es nula¹⁸.

El conjunto de los diseños de la *Casa sin fin* estaban listos a finales de los años cuarenta, pero no fueron realmente conocidos hasta que, en 1964, se expuso una maqueta grande de la *Casa* en el MoMA de Nueva York, en una exposición titulada *Envi-*

¹⁶ Frederick Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display*, Nueva York, Brentano's, 1930, p. 87. Citado en Beatriz Colomina, «La Psique del edificio: la *Space House* de Friedrich Kiesler» [1996], *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Tres Cantos, Akal, 2006, p. 75.

¹⁷ Citado en *ibid.*, p. 76.

¹⁸ Véase Frederick Kiesler, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1989; Chantal Béret *et al.*, *Frederick Kiesler: Artiste-architecte*, París, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

ronmental Sculpture, momento en que Philip Johnson la adquirió para la sección de diseño y arquitectura del museo. El hecho de que el destino final de la *Casa sin fin* fuera a convertirse en la pieza de una exposición de escultura dice mucho sobre el carácter plástico de este tipo de arquitectura. Sin embargo, los diseños y maquetas de Kiesler serán el precedente más claro de la arquitectura del *metabolismo* japonés y de las megaestructuras de Yona Friedman, mientras que la idea del espacio continuo tendrá su correlato en la arquitectura de Rem Koolhaas.

Antes de la Segunda Guerra Mundial, los arquitectos del «movimiento moderno» se preocupaban de los efectos planos del volumen y de la transparencia. La actividad de Le Corbusier en los años cincuenta marcó el camino hacia una nueva preocupación por la masa y por los acabados deliberadamente «duros» y «brutales». Surge así un estilo arquitectónico conocido como «brutalismo» que mantiene el nivel de abstracción no referencial de la arquitectura del «movimiento moderno» liberando, sin embargo, la forma en impresionantes volúmenes macizos con pretensiones monumentalistas¹⁹. De alguna manera, más o menos consciente, el «brutalismo» pretende recuperar una de las vías de la modernidad, el «expresionismo», que el «movimiento moderno» había logrado ahogar en la imparable ascensión de sus postulados de sencillez y pureza. El «brutalismo», siguiendo la vía expresionista, pretende proyectar en los edificios un contenido emocional independiente de los hechos objetivos de la estructura y de la función.

Para conseguir la expresividad, los arquitectos hicieron uso de materiales y acabados toscos, se sirvieron de grandes escalas y composiciones inquietantes, cuyo resultado se traduce en conjuntos agresivos de pesada masa que producen efectos plásticos de violentas sombras autoarrojadas al utilizar elementos que sobresalen ostensiblemente hacia el exterior, estructuras innecesariamente engordadas en su volumen que exageran la supuesta tensión que soportan, o cuerpos volados en ménsula que se acercan a la sensación de peligroso vuelco.

Uno de los recursos formales que caracteriza a la arquitectura «brutalista» es el empleo de la denominada «cuña rusa», término que es tomado de la imagen de los auditorios del Club de Trabajadores Rusakov, en Moscú, proyectados en 1927 por Konstantin Melnikov, cuyos potentes volúmenes en forma de prisma trapezoidal, como enormes cuñas, vuelan sobre la calle. El recurso de la «cuña rusa» fue utilizado y popularizado en los años cincuenta por arquitectos como Marcel Breuer, Kenzo Tange y Lyons Israel, entre otros, siendo el ejemplo más paradigmático el edificio de Laboratorios de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Leicester (1959-1963), de James Stirling y James Gowan.

¹⁹ Muchos de los adjetivos con que se califican las supuestas tendencias en arte y arquitectura tras la Segunda Guerra Mundial son, por supuesto, arbitrarios. Muchos manuales no contemplan el término «brutalismo» ni como estilo ni como tendencia, sin embargo, utilizo aquí este término aceptando la autoridad de historiadores como Nikolaus Pevsner, John Fleming y Hugh Honour, quienes lo recogen como editores en el *Diccionario de Arquitectura*, Alianza, Madrid, 1980, ²1992. El término fue acuñado en Inglaterra por Alison y Peter Smithon, «The New Brutalism», *Architectural Review* (abril 1954), pp. 274-275. Con posterioridad: Reyner Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic*, Londres-Nueva York, Reinhold, 1966.

Estos elementos que «sobresalen» del edificio, creando siluetas que contradicen el principio de unidad formal implícito en el clasicismo, ayudaron a entender que la arquitectura podía ofrecer formas dispersas y minaron los conceptos de orden racional en los que se basaba la disciplina arquitectónica, dando paso a la posibilidad de pensar en arquitecturas aleatorias en las que algunos elementos pueden cambiar de posición, siguiendo la idea de las entonces nacientes esculturas cinéticas de Nicolas Schöffer²⁰, así como a las fantasías futuristas de edificios mutantes y ciudades andantes que alimentaron el imaginario de la arquitectura *pop* del grupo Archigram²¹.

La relación entre forma y función en la arquitectura de los primeros años sesenta cobra un inesperado giro según se van afianzando las posturas neoexpresionistas, y algunos edificios parodian las funciones para las que se construyeron tomando el aspecto de éstas, como sucede con la Terminal Aérea de TWA de Nueva York (1960), de Eero Saarinen, que adopta la forma de un pájaro dispuesto a echar a volar; o el Gimnasio Nacional para los Juegos Olímpicos de Tokio (1963), de Kenzo Tange que, como una caracola vista desde el aire, intenta reproducir el movimiento de un lanzador de martillo. Otros edificios, como la Ópera de Sydney (1957-1965), de Jorn Utzon, situado en el extremo de un cabo de la bahía, representa un conjunto de velas hinchadas por el aire, como las de los barcos que acuden al inmediato fondeadero. Surge así un tipo de arquitectura cuyas sugerencias figurativas la enlazan con la tradicional representación de la escultura, por un lado, mientras que, por otro, provoca las mismas asociaciones con un repertorio formal abstracto que la emparentan con algunas esculturas de Naum Gabo, Antoine Pevsner o Kenneth Martin.

La línea curva no circular, que había sido desterrada del lenguaje arquitectónico como conformadora de espacios desde la implantación del neoclasicismo, va a reaparecer también a finales de los años cincuenta al desarrollarse las técnicas de construcción en hormigón de superficies regladas. Psicológicamente, las curvas se asocian a valores cálidos y su sinuosidad sensual puede llegar a sugerencias de carácter explícitamente sexual, como sucede en edificios como la Casa Woning Van Humbeek en Buggenhout (1967-1970), de Renaat Braem; o en el Fuji Pavilion de la Feria de Osaka (1970), de Yutaka Murata.

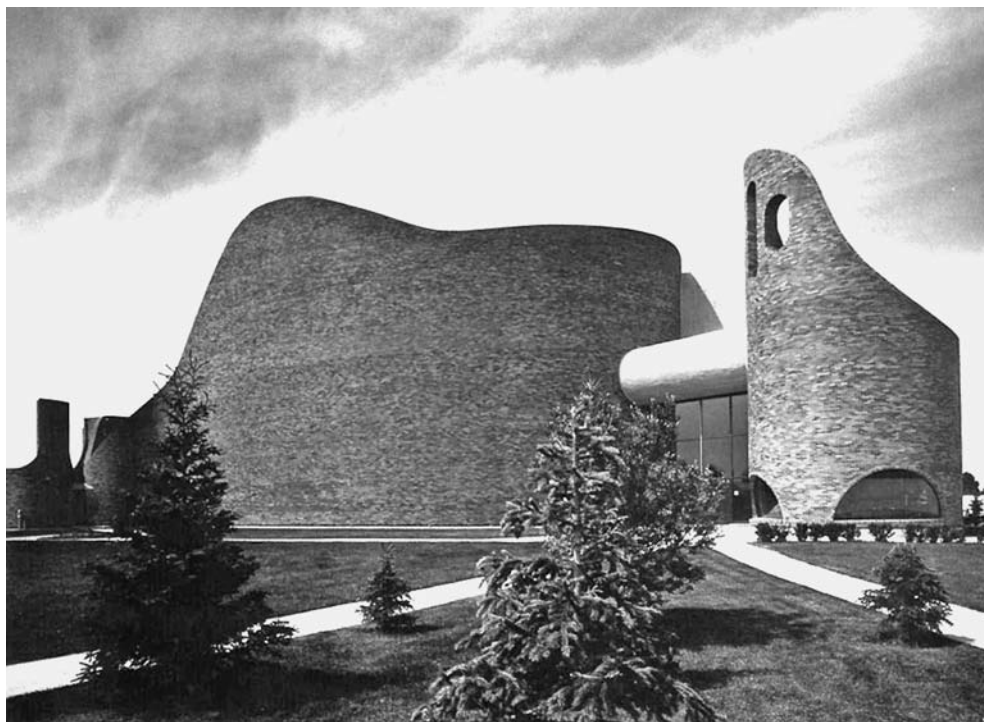
Parte de la arquitectura de curvas de los primeros años sesenta debe mucho a los relieves escultóricos de Jean Arp, como el *Teatro* de Dusseldorf (1960-1969), de Bernhard M. Pfay, o incluso a las esculturas de Henry Moore como el caso de la iglesia de Santa María de Red Deer, en Alberta, Canadá (fig. 10), del arquitecto Douglas J. Cardinal que, aunque deudora estilísticamente de Nôtre-Dame-du-Haut de Le Corbusier (fig. 8), no puede evitar ser asociada con la imagen de alguna de las figuras yacentes

²⁰ Nicolas Schöffer no sólo ha sido un escultor interesado en el cinetismo, a final de los años sesenta, sino que, influido por los debates sobre la ciudad, iniciará un camino de especulación teórica que ha dado origen a dos libros: Nicolas Schöffer, *La Ville Cybernétique*, París, Denoël, 1972, y Nicolas Schöffer, *La nouvelle charte de la ville*, París, Denoël, 1974.

²¹ Véase Peter Cook, *Architecture: Action and Plan*, Londres, Studio Vista, 1967 [ed. cast.: *Arquitectura: planeamiento y acción*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971]. Reyner Banham, *Megastructure*, Londres, Thames and Hudson, 1976 [ed. cast.: *Megaestructuras*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001].

de Henry Moore. Así, los imitadores de Le Corbusier en Ronchamp convierten muchos edificios en tortuosas formas expresivas.

Muchos de estos edificios de paredes o cubiertas sinuosas procedentes de superficies regladas, es decir, de líneas rectas que en una hipotética trayectoria generan superficies curvas, conforman unas láminas ondulantes geoméricamente impecables que suelen estar reforzadas en su tersura con acabados de textura lisa. Surgen así una colección de cascarones cupulares como los construidos por Félix Candela, sirva como



10. Douglas J. Cardinal, iglesia de Sta. María, Red Deer, Alberta, 1969.

ejemplo el restaurante Los Manantiales en Xochimilco, México (1958); que atraerán la atención sobre las cúpulas a arquitectos estilísticamente tan dispares como Philip Johnson, en la Roofless Church de New Armony, Indiana (1960); Eero Saarinen, en la North Christian Church de Columbus, Indiana (1964), o Frederick Kiesler, en el Shrine of the Book del Israel Museum de Jerusalén (1985).

Pero otras familias de curvas más «irracionales», asociadas a texturas rugosas o fibrosas, conseguidas proyectando el hormigón, en lugar de vertiéndolo en encofrados, van a dar origen a un tipo de arquitectura que pretende recuperar la vertiente organicista de la modernidad, extremando sus postulados hasta la literalidad de construir edificios que parecen crustáceos y que tienen toda la apariencia de ser esculturas.

La funcionalidad en la escultura

Al contrario de lo que sucede en el mundo de la arquitectura, donde todo un movimiento internacional como el «brutalismo» adopta la decisión de dotar de un fuerte carácter formal a los volúmenes arquitectónicos, insuflándoles plasticidad, en la escultura son escasos los artistas que intentan dotar de funcionalidad a su obra durante el periodo que discurre entre los años cincuenta y sesenta. La conquista de la funcionalidad por parte de la escultura, y por lo tanto su «interferencia» en el campo de la arquitectura, no se realizará abiertamente hasta el comienzo de los años setenta.

La función de la escultura se entendía, hasta entonces, como mera representación. La asunción de esta simple adjudicación de papeles, realizada a mediados del siglo XVIII, tras la censura a las analogías superficiales hecha por Gotthold E. Lessing²², establece automáticamente la diferencia con la arquitectura, que pretende otras «funciones», desde la propiamente representativa, lo que la permite mantener un punto de contacto común con la escultura, hasta el cobijo del hombre y de sus industrias.

La arquitectura se ha consolidado durante el siglo XX como un arte eminentemente funcional, en el sentido más utilitario del término, hasta el extremo de que la funcionalidad ha pesado tanto que, en muchos casos, se han olvidado las demás características y, muy particularmente, el que la arquitectura haya sido considerada una de las Bellas Artes durante toda la historia de Occidente.

La funcionalidad de la arquitectura es, sin embargo, codiciada por algunos escultores que han pretendido, en diversos momentos del siglo XX, usufructuar su parcela utilitaria. El intento de funcionalización de la escultura tiene su origen en el Constructivismo ruso, cuando los artistas, en los primeros años veinte, pretendiendo realizar un arte revolucionario para el pueblo, dejaron de lado el carácter estrictamente representativo en que la burguesía había confinado a la escultura para convertirla en un instrumento de utilidad revolucionaria. Nicolai Tarabukin lo expresaba de la siguiente manera: «Al rechazar la estética, los constructivistas debían fijarse un nuevo objetivo que se desprendiese lógicamente de la misma idea del constructivismo, es decir, un objeto utilitario. Por construcción entendemos generalmente una instalación material de un género determinado, provisto de tal o cual carácter utilitario en ausencia del cual carece de todo sentido»²³. Surgen de estas necesidades el que algunos artistas se dediquen al diseño de quioscos de prensa, torres para oradores, prendas de vestir, utensilios domésticos y otras piezas de mobiliario urbano de carácter utilitario. En estas obras, lo «funcional», como valor característico de la clase trabajadora, adquiere categoría estética en el campo de la escultura.

Uno de los pioneros de la escultura utilitaria, fuera del ámbito revolucionario, ha sido Constantin Brancusi, quien creó muchas obras basadas en formas funcionales. En el estudio de Brancusi se conservan algunas de estas esculturas cuyo motivo es pura-

²² Véase Gotthold E. Lessing, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Orbis, Barcelona, 1985 [ed. alem.: 1755].

²³ Nicolai Tarabukin, *Del caballete a la máquina* [1922], en Ángel González, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán (eds.), *Escritos de arte y vanguardia 1910/1945*, cit., 1999, p. 319.

mente arquitectónico, como vigas, arcadas, capiteles y columnas. Para él estos objetos debían ser vistos como parte de un conjunto mayor en el que todas las piezas fueran interdependientes, por ello, Brancusi convirtió su estudio, que ha sido conservado después de su muerte²⁴, en un «ambiente» para sus esculturas. De este ambiente creado en su propio estudio al «ambiente escultórico» que realizó en Tîrgu-Jiu no hay más que un breve paso.

En Tîrgu-Jiu, pueblo rumano situado a unos 220 kilómetros al norte de Bucarest, Constantin Brancusi realizó en 1938 un «ambiente escultórico» bajo el pretexto de erigir un monumento conmemorativo a la resistencia local que luchó frente a los alemanes durante la Primera Guerra Mundial.

El «ambiente escultórico» de Brancusi está compuesto por tres piezas mayores y otras más pequeñas organizadas a lo largo de un eje, que discurre de este-oeste, de un kilómetro de longitud. El recorrido comienza en un parque público situado a lo largo del río Jiu donde se encuentra la *Mesa del silencio*, una losa de piedra circular de algo más de 2 metros de diámetro y 79 centímetros de altura rodeada por doce taburetes circulares, también de piedra. Desde aquí, un camino bordeado de asientos cuadrados y bancos, diseñados por Brancusi, lleva a la *Puerta del beso* (fig. 11). Esta puerta, de travertino local, es una elaboración en clave arquitectónica de uno de los temas escul-



11. Constantin Brancusi,
Puerta del beso, Tîrgu-Jiu,
Rumanía, 1938.

²⁴ En la actualidad es un espacio anexo al Centre Georges Pompidou de París.

tóricos más persistentes de Brancusi. Toma la forma de un sencillo arco triunfal de más de 5 metros de altura por 6,5 metros de ancho, formado por dos macizos pilares prismáticos sobre los que descansa un entablamento de una sola pieza. Cada pilar está surcado verticalmente por una hendidura y cerca del extremo superior, a modo de capiteles, se han labrado unas figuras circulares que son la representación esquemática y abstracta de los ojos unidos de los amantes, tomado de su escultura *El beso*, cuya primera versión se remonta a 1908²⁵.

De la *Puerta del beso* parte una avenida que cruza toda la pequeña ciudad de Tîrgu-Jiu hacia la esbelta *Columna sin fin* (fig. 12), obra que alcanza los 29 metros de altura, construida en acero inoxidable con elementos modulares ensartados sobre un poste interno de acero. Este monumento es considerado habitualmente como una síntesis entre el tradicional obelisco y la Columna Trajana, de la que su friso espiral es motivo de comparación con el ritmo modular de elementos que hacen elevar la vista hasta el infinito en la *Columna sin fin*.

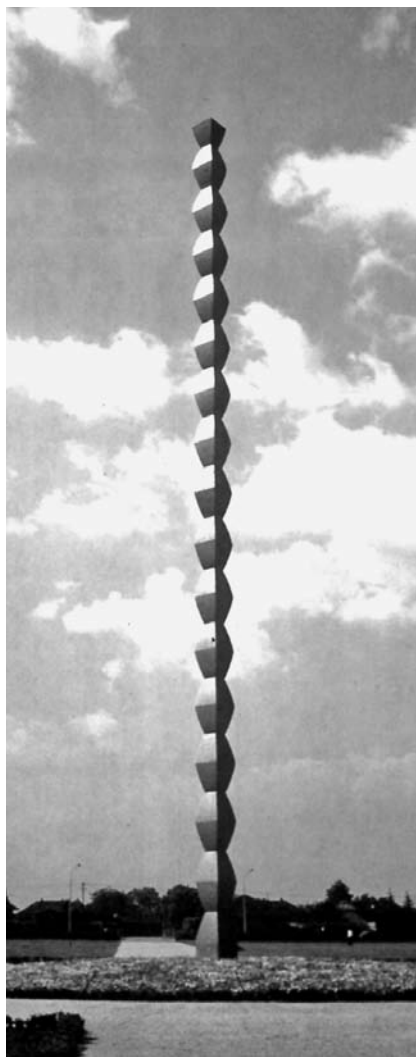
La predilección de Brancusi por los elementos arquitectónicos y por convertir los temas de sus primeras obras en un orden arquitectónico fantástico no es casual, como tampoco lo es el hecho de que esta obra de Tîrgu-Jiu desborde los límites tradicionales de un monumento extendiéndose por el territorio hasta alcanzar la dimensión de un trazado urbano, prolongándose a lo largo de un kilómetro que es la distancia que separa la mesa de la columna, ni que este monumento se configure con «pilares», «puertas», «mesas» y «asientos» de marcado carácter urbano, algunos de ellos premeditadamente utilitarios, en vez de erigir estatuas más o menos antropomórficas que representen las gestas de la resistencia, como sucede en la mayoría de los monumentos de este tipo.

A pesar de la dificultad real para visitar esta obra en Tîrgu-Jiu, por encontrarse apartada de las tradicionales rutas artísticas y turísticas, su influencia sobre los escultores que comenzaron su carrera en los años sesenta ha sido decisiva, y puede ser considerada como el punto de partida de las interferencias de la escultura en el terreno de la arquitectura. La influencia del pensamiento y la obra de Brancusi, muy particularmente de *Columna sin fin*, quedan confirmadas por una buena cantidad de testimonios escritos, como los de Richard Serra, Carl Andre o David Nash²⁶, y en la obra del escultor Isamu Noguchi.

Por su parte, Isamu Noguchi, que trabajó como asistente en el estudio de Brancusi, ha dejado testimonio del interés de su maestro por la escultura arquitectónica. Isamu Noguchi conoció por primera vez a Brancusi en una exposición en Nueva York, en 1926, y continuó visitándole periódicamente hasta que murió en 1957. Noguchi ha dejado escrito sobre Brancusi el siguiente testimonio: «Qué pena que el que tiene el mayor don para la

²⁵ Rosalind Krauss ha documentado extensamente el paso de esta obra, desde que es una escultura de dos amantes besándose (1908) hasta convertirse en un «orden» arquitectónico (1933) y es aplicado en la *Puerta del beso* (1938); en Rosalind Krauss, «Echelle / monumentalité. Modernisme / posmodernisme. La ruse de Brancusi», en *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 246-253.

²⁶ Richard Serra en muchas de sus entrevistas ha confesado la importancia que en su obra ha tenido la *Columna sin fin* de Brancusi, véanse: «Skulptur als Platz» (entrevista con Friedrich Teja Bach, 1978), y «Richard Serra's urbane skulptur» (entrevista con Douglas Crimp, julio de 1980), recogidas en Richard Serra, *Schriften Interviews*



12. Constantin Brancusi,
Columna sin fin, Tîrgu Jiu,
Rumanía, 1938.

arquitectura no haya podido tener más posibilidades que el bello monumento conmemorativo de Rumanía»²⁷.

Tanto Brancusi como Noguchi fueron plenamente conscientes de que la tradición de la escultura está unida a la actividad de la arquitectura desde la antigua Grecia, pasando por Miguel Ángel y el Barroco. Es por esta razón por la que Brancusi esculpe columnas y puertas, y por la que Isamu Noguchi se ha dedicado al diseño de utensilios funcionales, como lámparas, mesas, sillones y elementos de menaje y cubtería, hasta la realización de plazas, patios y jardines superando la mera decoración ornamental de dichos lugares al ocuparse el propio escultor de problemas relacionados con la distribución, composición urbana, recorridos peatonales, equipamientos, jardinería y otros temas hasta entonces inherentes a la profesión de los arquitectos. En todos estos trabajos se reconoce un propósito escultórico más amplio que la simple realización y colocación de estatuas, compartiendo con la arquitectura la pretensión de ser una expresión de la relación del hombre con su entorno.

Isamu Noguchi comenzó muy pronto, en 1933, a crear proyectos de obras ambientales; un modelo de ese año, titulado *Play Mountain*, representa una montaña de juegos concebida como un parque y un terreno de recreo. El mismo año proyectó el *Monument to the Plough*, una enorme pirámide de tierra de una milla de lado,

1970-1989, Benteli, Berna, 1990, pp. 42 y 145, respectivamente. Carl Andre, que realizó su tesis de licenciatura con Meyer Shapiro sobre la obra de Brancusi, también ha manifestado reiteradamente su interés por la *Columna sin fin* de Brancusi, que ha calificado de «su inspiración suprema» en una entrevista con P. Cummings, concedida en 1972, citada en Irwin Sandler, *American Art of the 1960s*, Harper and Row, Nueva York, 1988, p. 265 (n.). Por su parte, David Nash confiesa en una entrevista con John Grande que el conocimiento de la *Columna sin fin* «fue para mí una experiencia fundamental». En John K. Grande, *Diálogos Arte-Naturaleza*, Tegui, Fundación César Manrique, 2005, p. 42.

²⁷ Isamu Noguchi, «Noguchi on Brancusi», *Craft Horizons* 35 (agosto 1976), p. 29; cit., en John Beardsley, *Earthworks and beyond*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, ³1998, p. 79.

diseñada para ser situada en algún lugar de las Great Plains. Los lados inclinados debían ser sembrados con trigo y la pirámide coronada con un enorme arado de acero inoxidable. En 1950 se le designó para construir dos puentes en la ciudad de Hiroshima, que se realizaron en 1952 como parte de la reconstrucción de la ciudad devastada por la bomba atómica, y desde mediados de los años cincuenta se ocupó con encomiable dedicación del diseño y construcción de jardines, tema que trataré en el capítulo 13.

La actividad escultórica en «espacios públicos» de Noguchi es sólo comparable, en cuanto a cantidad, con la presencia de esculturas de Henry Moore en plazas y jardines, que era el escultor de moda en aquellos años. Sin embargo, la diferencia de actitud entre ambos es manifiesta. Henry Moore, en sus «colaboraciones» con arquitectos, se limita habitualmente a proporcionar un modelo para fundir en bronce, sin que la obra tenga particular relación con la topografía, el lugar, la geometría del enclave o el destino de éste, mientras que Isamu Noguchi pretende esencializar el lugar y conferirle un carácter determinado estudiando sus particularidades físicas, climáticas y emotivas para ofrecer una respuesta sensible.

Estos trabajos, realizados casi en solitario por Isamu Noguchi durante dos décadas, han ido consolidando la costumbre de requerir una cierta utilidad y funcionalidad a la escultura, lo que ha ayudado a dar sentido a la configuración de recintos de carácter público. En esta incipiente tradición de la creación de un arte útil y funcional, van a surgir en los años sesenta las primeras torres «espaciodinámicas» del escultor belga Nicolas Schöffer, en las que los aspectos «constructivos», el tamaño, los materiales y la propia intención del artista las emparentan con la arquitectura. Nicolas Schöffer ha llegado a proponer una intervención escultórica en espacio urbano al imaginar una ciudad cibernética controlada desde una de sus torres²⁸.

De la misma manera que la arquitectura brutalista pretende conseguir la plasticidad de la escultura en los años cincuenta, algunos escultores empiezan a mirar con cierta envidia la presencia física que algunos edificios de estos años cobran en el paisaje urbano y, como sucede con Mathias Goeritz, pretenden realizar una obra escultórica que sea una paráfrasis de la arquitectura, imitando su apariencia externa a través de la mimesis de los volúmenes prismáticos de la arquitectura y del empleo de materiales de construcción como el hormigón armado. El ejemplo más difundido de este género de esculturas «arquitectónicas» son las emblemáticas y desfuncionalizadas *Torres de la Ciudad Satélite* (1957-1958), del arquitecto Luis Barragán y el escultor Mathias Goeritz²⁹.

Toda la historia de la escultura a partir de los primeros años sesenta va a desarrollarse bajo la obsesión de conseguir dotar a la escultura de alguna función utilitaria y de escala monumental, lo que genera un discurso que tiene muchos puntos en común con la arquitectura, es decir, reflexiones sobre la relación entre la función y la creación formal. Así, jóvenes escultores como Thomas Schütte confiesan: «Yo creo que la inte-

²⁸ Nicolas Schöffer, *La Ville Cybernétique*, cit.

²⁹ Las *Torres de la Ciudad Satélite* se comentan con más detalle en este libro, en el capítulo 8, en el apartado «La escala urbana».

gración de la función es hoy una tarea que no debe subestimarse, de ningún modo, en lo que atañe a los artistas»³⁰.

Del antropomorfismo a la geometría

A principios del siglo XX, la pintura y la arquitectura dieron un giro radical a sus disciplinas. La pintura descubrió un espacio representativo no euclidiano a través del cubismo y, casi simultáneamente, la posibilidad, emanada de los primeros experimentos de la abstracción, de no tener que representar la realidad. Por su parte, la arquitectura logró zafarse del lenguaje de los historicismos alegando la necesidad de despojarse de la ornamentación. La escultura, sin embargo, siguió anclada al antropomorfismo que desde la Antigüedad caracterizaba su mundo formal. Pintura y arquitectura conquistaron la modernidad a través de estos recursos, mientras que la escultura parecía incapaz de afrontar una ruptura radical con su pasado, persistiendo en la representación, más o menos estilizada, de la figura humana.

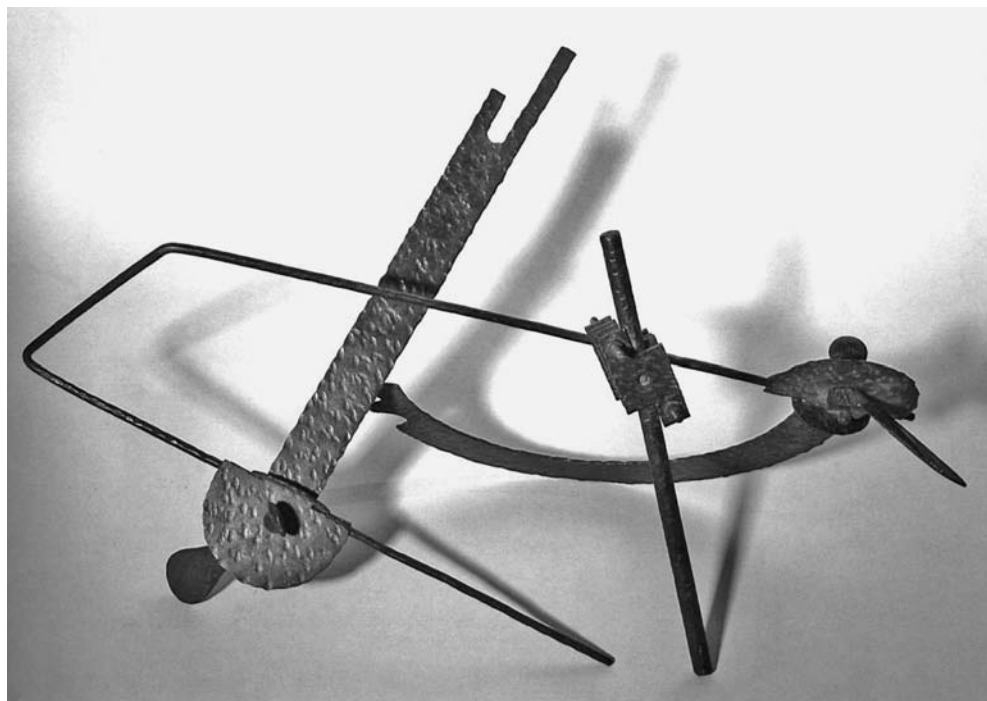
Durante los años cincuenta, Ángel Ferrant trabajó en la realización de un tipo de escultura que no quedase contenida en una forma concreta y que careciese de tema, es decir, que no fuera narrativa o figurativa, sin una forma predefinida o, mejor, con la posibilidad de adoptar diferentes formas; infinitas formas, según como se articulen sus elementos. Partiendo del antropomorfismo, ideó y construyó un maniquí que permite infinitud de posiciones diferentes sin perder su identidad como obra objetiva ya que, con independencia de la figura que adopte, es reconocible. Sin embargo, pronto comprendió que ese no era el camino que debería seguir, que no se trata de dotar de movimiento a las «estatuas», a las que suplanta el maniquí, ya que de esa manera se convierten en autómatas e irremediabilmente caen en lo anecdótico.

Estas intuiciones condujeron a Ángel Ferrant a la elaboración de unas obras que carecen de una única forma predeterminada, porque sus miembros se pueden engarzar de muy diferentes maneras mostrando infinitas siluetas y apariencias, según la posición que se les asigne (fig. 13). Con apenas cuatro elementos metálicos, que se pueden articular entre sí por medio de unas presillas, compuso series de figuras diferentes que fotografió. Partiendo de elementos generalmente muy simples, Ferrant jugaba con ellos hasta conseguir formas complejas.

Un detalle importante de estos experimentos reside en el tipo de materiales que utilizaba para llevar a cabo estas intuiciones: barras de hierro forjado, varillas, alambres, que dotan a sus obras de una liviandad y gestualidad que le aproximan a su gran actividad como artista y docente, al dibujo. «Dibujar en el espacio» fue la idea genial de Julio González y creo que Ángel Ferrant ha sido el artista que mejor ha sabido desarrollarla, reclamando como parte de la obra el espacio vacío que delimitan estas varillas³¹.

³⁰ Martin Hentschel, «Grande y pequeño. Thomas Schütte en conversación con Martin Hentschel», en AA.VV., *Raumbilder. Thomas Schütte*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 11.

³¹ Véase Javier Maderuelo, «Preámbulo abstracto. Las intuiciones de Ángel Ferrant», *Arquitectura Viva* 66 (mayo-junio 1999), pp. 74-75.



13. Ángel Ferrant, *Serie Venecia 10*, 1958.

El rechazo del antropomorfismo en la escultura no se generalizó hasta finales de los años cincuenta, cuando algunos escultores que habían seguido los pasos de la pintura abstracta comenzaron a buscar modelos alejados de la imagen del cuerpo humano, y no se puso militantemente de manifiesto hasta la exposición en la que se dio a conocer la obra de Joseph Kosuth, cuyo significativo título fue: «Non Antropomorphic Art»³². Sustituir la figura humana por otro tipo de figuras, como se había intentado con el recurso de imitar los pasos de la pintura en la primera mitad de siglo, se empieza a entender entre los escultores del *minimal art* como un error, a pesar del creciente interés que despiertan en los años sesenta las obras de David Smith, Anthony Caro o Mark di Suvero, que, aunque no son antropomórficas, se encuentran ligadas a ciertos tipos de pintura gestual, por lo que no terminan de resolver el problema de la independencia de la escultura como género autónomo. Donald Judd, por ejemplo, en un artículo publicado en 1965 fue extremadamente crítico con la obra de Mark di Suvero, al recriminarle que su escultura reproduce los gestos de la obra pictórica de Franz Kline:

³² El título completo fue «Non Atropomorphic Art by Four Young Artist: Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi, Ernest Rossi» y tuvo lugar en la Lannis Gallery de Nueva York desde el 19 de febrero de 1967.

Di Suvero utiliza las vigas como si fueran brochazos, imitando el movimiento, tal como hizo Kline. El material no tiene nunca movimiento propio. Una viga flexa; un trozo de hierro persigue un gesto; uno con otro, forman una imagen naturalista y antropomorfa³³.

Con esta afirmación, Donald Judd no pretende atacar a un escultor determinado ni descalificar su trabajo; lo que realmente intenta es contrarrestar el dominio del significado de la obra de arte, entendiendo que, en escultura, el significado es acaparado por la figura humana y ésta se revela encubierta hasta en las obras más pretendidamente abstractas, como es el caso del gestualismo monumental de Mark di Suvero.

Sin embargo, para la mente del hombre, la figura visualmente más potente es la que le representa y sus mecanismos psicológicos le conducen a la paranoia de reconstruir la figura humana en cualquier rasgo susceptible de ser descompuesto en trazos capaces de sugerir, aunque sea mínimamente, una cabeza y unas extremidades. Para conseguir desbanicar este modelo es necesario deshacerse de toda representación, negar la capacidad de ilusionismo de las artes plásticas. Jackson Pollock parecía haber logrado en sus cuadros un espacio no ilusorio, no referencial, una pintura que carecía de eje paradigmático, con lo que sólo se podía referir a sí misma. La pintura de Barnett Newman y de Kenneth Noland serán algunas de las referencias de las que van a partir los escultores minimalistas para alejarse de la idea de representación.

Pero la escultura no se podía volver a quedar ahí, en una simple transposición al espacio de tres dimensiones de estos acontecimientos que se extienden por la superficie plana de la pintura, los escultores necesitaban modelos tridimensionales que, al negar la figuración, fueran netamente abstractos, que pertenecieran a un segundo grado de abstracción, que hubieran roto toda referencia a la realidad física, que fueran modelos de carácter matemático sin ninguna relación con acontecimientos vitales. Estos modelos ya habían sido utilizados, por otra parte, en tiempos pretéritos por la arquitectura, como lo reconoce Donald Judd, quien, en sus textos críticos, menciona con cierta insistencia a los arquitectos visionarios del siglo XVIII. Sin embargo, el nivel de abstracción que requieren los artistas minimalistas pretende evitar toda referencia, incluida la de la arquitectura.

Las figuras geométricas, cuanto más simples son, corresponden mejor al orden de las ideas de carácter matemático. Su propia naturaleza inmaterial, su posibilidad de ser pensadas sin tener que asignarles ningún material ni ninguna escala determinada (un cubo es un conjunto de aristas virtuales) consiguen que nuestro cerebro no les asigne ninguna función representativa o, mejor dicho, les asigne la función de representar precisamente el mundo ideal de la matemática, ese orden superior a la materia. Por esta razón, proporcionan satisfactoriamente estas necesidades de alejarse definitivamente del antropomorfismo y de la ilusión, de servir para la realización de una escultura desliga-

³³ Donald Judd, «Specifics Objects», *Arts Yearbook* 8 (1965), p. 79. Hay traducción al español: «Objetos específicos», en AA.VV., *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996, p. 15. Aunque en ésta y en el resto de las notas que siguen sobre este artículo de Donald Judd se hace referencia al texto publicado en español, las traducciones que se reproducen en el libro son propias y, en algunos casos, difieren en matices.

da del anticuado concepto del arte como mimesis, del que la arquitectura moderna con su lenguaje artificial, y la pintura moderna, en menor medida, habían ya conseguido separarse. Una de las características más evidentes del *minimal art* es su determinante carácter geométrico o el uso de lo que los propios artistas minimalistas han dado en llamar «geometría primaria», esto es, el recurso a geometrías que parten de las figuras más elementales y, muy concretamente, del cuadrado, ya que otro tipo de figuras, también elementales, como las pertenecientes a la familia de la circunferencia, como el círculo, el cilindro o la esfera, no son habitualmente utilizadas en sus obras.

Todos los artistas minimalistas se han pronunciado con más o menos extensión al respecto. Donald Judd, en febrero de 1965, declaró: «Supongo que una de las razones de que mi obra sea geométrica es el deseo que tengo de que resulte simple, sencilla; por otra parte, busco también resultados no naturalísticos, no imaginativos y no expresionistas»³⁴. Estos presupuestos de sencillez se encuentran unidos a toda una serie de valores relacionados con la noción de orden, por un lado, y con la voluntad de que la obra no caiga en la representación de algo que no es. Suzi Gablik resume así el alcance de esta entronización de la figura cúbica:

Los minimalistas introdujeron el cubo epistemológico; se erguía como un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad. Querían desviar el arte hacia un curso alternativo de metodologías más precisas, mensurables y sistemáticas. Conjugando el cubo al infinito, transmitieron una impresión de equilibrio perfecto y produjeron una simetría plástica que nunca se desvía de su propio campo rígidamente tramado³⁵.

La encarnación de estos ideales en la figura cúbica, perfecta, abstracta, monocroma y omnipresente, no es ajena a las ideas que los arquitectos revolucionarios de la Ilustración pretendieron encerrar en las figuras de la esfera y el cubo. Pero tal vez no hay que ir tan lejos para encontrar antecedentes, ya que hay una clara influencia en el empleo del tetraedro por parte del arquitecto Buckminster Fuller, padre de las cúpulas geodésicas y de las viviendas *dymaxion*³⁶, quien en los años sesenta ejerció una influencia real sobre los artistas de la vanguardia norteamericana, desde Isamu Noguchi³⁷, a quien conoció en 1929, hasta el grupo de artistas neovanguardistas reunido en

³⁴ Citado en Phyllis Tuchman, «Reflexiones sobre Minimal Art», en *Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, s.p.

³⁵ Suzi Gablik, «Minimalismo», en Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986, 1989, p. 202.

³⁶ *Dymaxion* es un término que surge de contraer las palabras «dinamismo», «máximo» e «ion», con el que Fuller bautizó un tipo de casa, de automóvil y de cuarto de baño con formas capsulares y acabados metálicos. La casa, cuyo nombre completo era «Unidad Habitable Dimaxion», fue diseñada como refugio de emergencia y utilizada por el ejército de los Estados Unidos en el Pacífico y en el Golfo Pérsico durante la Segunda Guerra Mundial, pero por el atractivo de su forma abovedada y de su brillo metalizado fue exhibida durante varios años en el «jardín de esculturas» del MoMA de Nueva York.

³⁷ Véase Bruce Altshuler, *Isamu Noguchi*, Nueva York, Abbeville Press, 1994, pp. 18-19. En este libro se reproduce una cabeza de Fuller realizada por Noguchi en bronce cromo-plateado.

torno al Black Mountain College, entre ellos Kenneth Snelson y Kenneth Noland, que fueron alumnos suyos, y el compositor John Cage³⁸. El trabajo de Fuller fue, sin duda, decisivo como apoyo teórico a estas formalizaciones que conjugaban la claridad geométrica con los conceptos de baja energía y baja emotividad pretendidos por los minimalistas.

Otra de las influencias se ha debido, sin duda alguna, al interés que Tony Smith mostró por las estructuras cristalinas, en las que geometría y economía energética se conjugan. Este interés fue compartido por otros artistas minimalistas³⁹, como Sol LeWitt, y explícitamente aceptado por Michael Heizer⁴⁰ y por Robert Smithson quien, además de realizar a mediados de los años sesenta obras basadas en formas cristalográficas, dedicó algunos de sus escritos a relacionar el mundo de los cristales con su propia obra y la de algunos de sus contemporáneos, como Donald Judd y Robert Morris⁴¹.

La pirámide y los planos inclinados, en general, son también utilizados profusamente por los escultores minimalistas. Pero la geometría minimalista no se reduce únicamente a la utilización de figuras unitarias. Donde la geometría se hace más evidente es en las estructuras de repetición: los cánones, las progresiones y los sistemas modulares. Sin embargo, la pretensión no es crear simplemente una obra «geométrica», sino conseguir que estas obras, al estar conformadas con una geometría excesivamente simple, fueran, desde el punto de vista formal, entendidas inmediatamente. Para esto recurren a las teorías de la buena forma enunciadas por los psicólogos de la *Gestalt*.

La figura cúbica no es entendida como un ente abstracto, como algo que se piensa, sino que tiene una materialidad y una presencia que es explotada sabiamente. Sol LeWitt escribe en 1978:

Mis conceptos e ideas están relacionados con elementos específicos como líneas, cuadrados o cubos. Si quiero expresar una idea relacionada con un cubo, pienso que la expresión óptima del cubo es el cubo en sí, no la palabra que lo define. Si quisiera trabajar con la palabra «belleza», encontraría que no existe como objeto específico, mientras que el cubo es real⁴².

³⁸ En 1966, John Cage publicó un texto titulado «Diario: cómo mejorar el mundo (sólo se conseguirá empeorarlo)» en la revista *Joglers 1/3* (1966), en el que entremezcla frases de Buckminster Fuller con otras de Marshall McLuhan y Robert Theovald, en un homenaje a los tres. Este texto está recogido en John Cage, *Del lunes en un año*, México, Era, 1974, pp. 15-33. En otros muchos escritos vuelve Cage a citar a Fuller, entre ellos es muy explícito el reconocimiento de su influencia en Richard Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, Barcelona, Anagrama, 1973.

³⁹ Véase Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, París, Carré, 1993, particularmente el capítulo 2, titulado «Scultures Inorganiques», pp. 61-83.

⁴⁰ Michael Heizer, «Interview, Julia Brown and Michael Heizer», en Julia Brown, *Sculpture in Reverse*, Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, 1984, p. 15.

⁴¹ Véase Robert Smithson, «The Crystal Land», *Harper's Bazaar* (mayo 1966), pp. 72-73. Reproducido en Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979, pp. 19-20; Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 7-9.

⁴² Phyllis Tuchman, «Reflexiones sobre Minimal Art», cit., s.p.

El cubo real, el objeto cúbico, en su economía formal se impone como una reducción del universo, pero el carácter reduccionista de la escultura minimalista es, sin embargo, contestado por Donald Judd, quien se manifiesta en contra del reduccionismo y niega que su obra lo sea o pretenda serlo⁴³. La economía de la forma y la dimensión, inusual hasta entonces en figuras tan simples, provoca los efectos de «presencia» y de «evidencia», en los que la obra se impone al espectador de tal manera que le obliga a plantearse los términos de su relación perceptiva. Estas formas simples, irreferenciales, con grandes dimensiones, pueden producir una sensación monumental si la mirada del espectador no puede envolver el objeto, pero éste resulta pequeño e insignificante si se abarca completamente, de tal manera que el cuerpo del espectador y la obra se encuentran estrechamente ligados entre sí.

La dimensión de estos objetos minimalistas supera, en muchos casos, la estatura de un hombre puesto en pie, con lo que no son abarcables totalmente con la vista, pueden incluso llegar a ser de tal tamaño que invadan el espacio que se les destina en una exposición, como sucedió con obras como la gran *The X* de Ronald Bladen, cuya altura supera los 6 metros y medio de altura, o cualquiera de las enormes piezas de Richard Serra. Sin embargo, en el minimalismo, como en la *Columna sin fin* (fig. 12) de Brancusi, el concepto de dimensión escapa a lo mensurable, ya que el carácter repetitivo y modular de las estructuras que atraviesan, en muchos casos, el espacio como surgiendo de una de las paredes para desaparecer en la contraria, o atravesando las estancias de suelo a techo, sugieren que lo que se percibe es sólo el fragmento de una pieza mayor que podría continuar a través de las paredes o del techo.

De alguna manera, el carácter abstracto de estos volúmenes que con tamaño gigantesco invaden el espacio imponiendo una potente presencia física han permitido una comparación o equiparación con la arquitectura, y han sugerido y condicionado una serie de relaciones de colaboración entre ambas artes.

Sobre el colaboracionismo

Desde los orígenes de ambas disciplinas, arquitectura y escultura han compartido un mismo campo de trabajo que no resulta fácil deslindar. Las cariátides del Erecteion, con su hieratismo, carecen de sentido despojadas de la función resistente que desempeñan como columnas. En los pórticos góticos, las esculturas se adaptaban a la forma estructural de las arquivoltas arquitectónicas. Un mismo aliento formal, un mismo estilo, era común a ambas obras que se complementaban en la misión monumental que debían cumplir como conjunto. Esta unión «funcional» hacía que estas obras adquirieran un efecto espacial dominante. Por eso, muchas de estas es-

⁴³ Cfr. Bruce Glasser, «Questions to Stella and Judd», en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968, p. 159; y en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 122.

culturas que forman parte integrante de la arquitectura pierden su fuerza al ser arrancadas de su primitivo emplazamiento para ser ubicadas en los museos, lo que muestra hasta qué punto la obra escultórica había sido concebida y realizada en función del conjunto ambiental o del lugar específico al que dota de sentido y del que toma, a su vez, su propia esencia. La historia de la arquitectura se encuentra íntimamente unida a las posibilidades técnicas de la escultura, a su capacidad de conferir carácter a la obra.

La idea de una hermandad entre las artes viene, tal vez, de la antigua Grecia, donde las nueve Musas protectoras de las artes, que habitaban en el Parnaso, eran todas hijas de la misma madre: Mnemosyne. La historia muestra cómo esta idea ha sido negada y, a la vez, defendida con ardor por diferentes artistas y teóricos, desde Leonardo da Vinci, quien pretende la unidad de las artes frente a los oficios, pasando por los artistas románticos, quienes anhelaban la idea de un arte total, expresado en el concepto de *Gesamtkunstwerk*, hasta llegar a las vanguardias históricas con sus contaminaciones interdisciplinarias⁴⁴. En Occidente, el trabajo del arquitecto y el del escultor, con frecuencia, iban parejos, de tal manera que algunas de las grandes figuras de la historia lo han sido por igual en las dos artes. Sirvan como ejemplo los casos de Brunelleschi, Miguel Ángel o Bernini. En realidad, el trabajo escultórico o arquitectónico de estos artistas tenía una fuente común: el *disegno*, que les permitía plantear con pareja destreza una fachada, un retablo o una escultura, como parte de un todo común.

No parece extraño que el descubrimiento vanguardista de un mismo interés, tanto teórico como empírico, por el espacio originara un nuevo acercamiento entre ambas artes, sin embargo, el deseo que animó a Walter Gropius, durante los años que dirigió la Bauhaus, de concebir una nueva estructura artística que incluyera arquitectura, escultura, pintura y otras técnicas artesanales e industriales en una misma unidad, ha sido tan sistemáticamente burlado que es sorprendente que todavía alguien se moleste en intentar empresas de este tipo. Por el contrario, desde los años treinta surgen propuestas de «colaboración» entre arquitectos y pintores o escultores en las que cada uno cumple con una parte del trabajo de manera independiente. En la mente de todos están estas patéticas colaboraciones en las que cada creador pretende salvar, con buena voluntad, su parte en una obra conjunta en la que las ideas y planteamientos suelen ser divergentes e irreconciliables.

El arquitecto Charles Gwathmey comenta:

El motivo por el que los escultores colocan una obra delante de un edificio es para dar más relieve a éste. En realidad lo hacen por eso. Y por eso el cliente compra arte. La arquitectura no es lo que debería ser, por lo que el arte la vuelve más aceptable. [...] No creo que el Picasso del Hancock Building de Chicago tenga nada que ver con ninguna colaboración. Entiendo que una persona construyó el edificio y otra compró el objeto. Y allí están las dos cosas juntas. Es extraño⁴⁵.

⁴⁴ Véase Simón Marchán, *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza, 1986.

⁴⁵ Citado en Barbarelee Diamonstein, *Diálogo con la arquitectura USA*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 55.

Efectivamente, resulta extraño este absurdo maridaje que se ha establecido en la modernidad entre arquitectura y escultura, forzando un encuentro antinatural que no beneficia a ninguna de las dos artes.

Con todo, son muchos los arquitectos que reclaman el concurso de muralistas y escultores en la realización de sus obras. En la mayoría de los casos, esta participación es decepcionante, ya que en ella el artista plástico sólo puede intervenir poniendo la guinda en la tarta constructiva en el lugar indicado por los arquitectos, sin que tenga la más mínima posibilidad de alterar el programa, la ubicación, el volumen o los materiales del entorno que van a rodear su obra. Artistas como Picasso, Jean Arp, Joan Miró, David Smith, Marc Chagall, entre otros muchos que gozaban de reconocida autoridad, han sufrido los efectos de este tipo de «colaboración».

Algunos ejemplos son patéticos porque manifiestan la impotencia de la escultura frente al edificio y por su evidente inadecuación al medio, a pesar de la indudable capacidad artística de cada uno de los «colaboradores», como sucede con la *Sylvette*, de Picasso (fig. 14), colocada ante el acceso a los apartamentos de la New York University, conjunto de tres inmensos rascacielos de hormigón armado proyectado por Ieoh Ming Pei. Sus fachadas forman una cuadrícula regular de ventanas que se extiende hasta alcanzar treinta y cinco plantas. Ante la entrada, se situó un dibujo de Picasso agigantado, un esquemático busto, que ha sido ampliado de escala por el escultor Carl Nesjar hasta alcanzar los 10,5 metros de altura. Esta «escultura» plana es, cuando menos, innecesaria en el lugar y totalmente ajena, con su gestualidad y figuración, a la retórica del edificio, a la escala y al entorno del espacio en que se sitúa. Sin embargo, Ieoh Ming Pei se siente muy orgulloso de haber conseguido que el propio Picasso «colaborara» con él. Parece ser que lo único que hizo Picasso fue otorgar, desde el pueblo provenzal de Vallauris, su autorización para que se construyera una escultura de más de diez metros basada en un modelo suyo⁴⁶.

Esta experiencia de supuesta «colaboración» la ha repetido Pei en tres ocasiones más, con el inevitable Henry Moore, en Columbus, Indiana; en la National Gallery de Washington y en el Ayuntamiento de la ciudad de Dallas.

Nadie cuestiona aquí el valor arquitectónico de estos edificios ni, por supuesto, el talento artístico de Picasso, Henry Moore o cualquier otro escultor, así como no se pone en duda el valor intrínseco de las esculturas mencionadas; lo lamentable en estos ejemplos es el forzado encuentro al que se ven sometidos ambos tipos de arquitectura y escultura por una inadecuación de conceptos que denota la ausencia de un «estilo común», producto de una intencionalidad compartida, similar a la que produjo la conjunción de ambas disciplinas durante el Gótico o el Barroco.

El arquitecto James Wines opina:

Por alguna razón –quizá una nostalgia de la integración clásica de las artes–, artistas y arquitectos insisten en intentar encontrar vías de colaboración, maneras de aunar sus

⁴⁶ De hecho, Werner Spies, autor del «catálogo razonado» de las esculturas de Pablo Picasso, no menciona esta escultura en su libro: *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, aunque sí cita otras obras ampliadas por Carl Nesjar. Véanse pp. 311-317.



14. Pablo Picasso, *Sylvette*, New York University Village Apartments, 1968.

talentos en el dominio público. Tan pocas veces ha producido resultados importantes esta fusión durante los últimos veinte años que la única explicación lógica para que se continúe con este esfuerzo es que nadie conoce la diferencia entre éxito y fracaso⁴⁷.

La relación de colaboración entre arquitectos y escultores en los años setenta estaba totalmente deteriorada, como ha quedado demostrado, entre otras situaciones, en una serie de entrevistas realizadas en 1980 por Barbarelee Diamonstein a un grupo de conocidos arquitectos norteamericanos a quienes pregunta expresamente interesándose por su relación de trabajo con escultores y otros artistas en el ámbito urbano. En estas entrevistas, el arquitecto Robert A. M. Stern contesta con desprecio: «En mi opi-

⁴⁷ James Wines, *De-Architecture*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1987, p. 62.

nión, esta generación de artistas no comprende la escala pública de los edificios; se limitan a coger pequeñas maquetas y ampliarlas», y agrega más adelante: «Si haces un edificio que parece una caja gigantesca, necesitas poner algo en el ángulo, para modificar de alguna manera su escala»⁴⁸. La arrogancia y suficiencia con que muchos arquitectos que necesitan «poner algo» delante de un edificio, se dirigen a «encargar» ese «algo» a un escultor, impide realmente que cuaje esa colaboración que enriquecería el espacio público.

Esta enrarecida situación, en la que arquitectos y escultores no logran entenderse, ha conducido a una desconfianza común y es el motivo por el cual muchos artistas, pintores y escultores, pretendan superar la colaboración con arquitectos, urbanistas o ediles y se echen materialmente a la calle con sus propuestas y sus trabajos. Parece como si existiera un profundo resentimiento entre artistas y arquitectos, como si la desconfianza mutua encubriera una falta de respeto por las respectivas profesiones.

Hasta hace poco tiempo, los artistas condescendían a trabajar con los arquitectos porque el mundo de la construcción genera encargos a gran escala, proporciona buena difusión y reporta pingües beneficios económicos, mientras que los arquitectos trabajaban con los artistas porque eran conscientes de la ausencia de creatividad y de referencias culturales de que adolece el paisaje urbano contemporáneo. Pero estas colaboraciones son más toleradas que entusiastamente compartidas, y, en cualquier caso, son invariablemente incómodas⁴⁹. De la desconfianza mutua surge un conflicto de intereses entre artes plásticas y arquitectura que ha planeado negativamente sobre la práctica de ambas actividades, alejando a la arquitectura del mundo de la especulación artística e inhibiendo a las artes plásticas de tratar problemas de carácter práctico o funcional.

Se detecta así un doble movimiento, por un lado de especificidad, en el que cada una de las artes se encierra en sus propios límites, desterrando los elementos que le son ajenos, y, por otro lado, de disolución de los géneros artísticos, que se ha consumado en estas últimas décadas como consecuencia de las interferencias entre todas las artes, producidas por el desbordamiento que las neovanguardias han realizado al desarrollar y expandir los programas de las vanguardias históricas. Ambas posturas han puesto en evidencia este sordo enfrentamiento y la posibilidad de dar un paso decisivo hacia su superación, desterrándose, cada día con más decisión, el concepto de colaboración y la dependencia de unas profesiones artísticas con respecto de otras; mientras, florecían las contaminaciones y las interferencias entre las artes que pretenden superar las categorías preestablecidas, en un intento de abrir nuevos cauces creativos.

Da la impresión de que la pintura ha ido agotando, en su frenética experimentación, sus posibilidades de ilusionismo, de iconicidad y hasta del recurso a la palabra usurpada a la poesía, mientras que la escultura parece que ha tomado en los años setenta el relevo de la experimentación, por primera vez desde la época clásica. Uno de los golpes maestros que algunos escultores han asestado para recobrar protagonismo ha sido utilizar las tareas de la arquitectura y servirse de sus métodos.

⁴⁸ Citado en Barbarelee Diamonstein, *Diálogo con la arquitectura USA*, cit., pp. 215-216.

⁴⁹ Cfr. James Wines, *De-Architecture*, cit., p. 63.

Algunos escultores, a principios de los años sesenta, se encuentran frente al siguiente dilema: o siguen los diseños de la pintura representando «paisajes», o tienen que referirse «escultóricamente» a los dominios del espacio hasta ahora reservados a la arquitectura y al urbanismo. Surgen así dos grandes vías: la de los que se apropian del paisaje natural mediante una labor escultórica capaz de transformarlo en «lugar de arte», y la de los que se afanan en transformar en esculturas ideas afines al proyecto urbanístico y en el tratamiento del «ámbito»⁵⁰.

Para el mundo de la arquitectura, el dilema ha sido otro, la interrogante que le surge es ¿cómo superar las trabas que impone la funcionalidad a la forma para poder configurar espacios y volúmenes que surjan en libertad, sorprendiendo por sus cualidades perceptivas?

⁵⁰ Cfr. José Marín-Medina, «Hacia una nueva definición de escultura», *Artefacto 2* (verano 1988), p. 9.

METAMORFOSIS DE LA ESCULTURA

Tras muchos siglos de dócil servidumbre, parece como si en los años sesenta los escultores pretendieran comparar su trabajo con el de otras artes y, muy particularmente, con la arquitectura. Sin embargo, los escultores no pretenden competir ni superar las obras arquitectónicas, ni, al menos en un principio, ocupar sus dominios; simplemente intentan comparar sus obras, es decir, situarlas en un mismo plano de igualdad. La idea de esta pretensión, no enunciada expresamente por ningún teórico, crítico o escultor, se ha ido formando al comprobar cómo a partir de aquellos años los escultores han conseguido dominar cada vez mayores escalas, han pretendido conseguir para sus esculturas las cualidades de «presencia» y estructura propias de la arquitectura y, por último, han intentado el dominio del espacio como abstracción y como lugar.

El ocaso de las formas clásicas

La escultura, mejor que ninguna de las otras expresiones artísticas, es el arte de dotar de forma a la materia. La imagen del escultor tallando la piedra informe o modelando el amorfo barro ilustra esta idea de la creación artística como el acto de dotar de forma a la materia, de convertir un frío bloque de mármol en una encantadora ninfa que, alentada por la ilusión de movimiento, parece cobrar vida propia ante los ojos del espectador.

En el ámbito cultural judeocristiano, el acto primigenio de la creación de la vida se ilustra con la imagen de un Dios escultor que modela con pobre arcilla la figura del hombre, al cual sitúa en el centro de la creación, haciéndola a su imagen y semejanza. El acto de crear se asimila así al acto de formar y, más concretamente, al acto de dotar de forma a cuerpos sólidos elaborados con las manos. Pero, lo que forma el Dios creador es un cuerpo humano que, además, se configura como la imagen del mismo Dios, es decir, como modelo de perfección. Esta mitología del acto creador va a pesar como una losa a lo largo de la historia de la escultura, así el principal motivo de trabajo de

los escultores va a consistir en la representación del cuerpo humano, que será idealizado como canon de armonía y como medida del universo.

Durante milenios, la escultura ha sido identificada con el antropomorfismo y, a través de él, con la representación naturalista de cuerpos. Tras este tipo de representación se descubre una complacencia del hombre por dar forma y, por lo tanto, vida a unos materiales amorfos e inertes que se hacen reconocibles e inconfundibles en virtud de la formalización. Pero, además, se pretende que esa vida, aunque sea simbólicamente, atraviese el tiempo y se haga inmortal, para lo cual la escultura necesita conformarse con los materiales más nobles e imperecederos, aquellos que van a asegurar su resistencia e indeformabilidad durante siglos.

Este tipo de escultura nace también como necesidad de conmemoración, como depósito de la memoria, unida al lugar en el que se ha producido un acontecimiento o ha sido enterrado alguien a quien se desea honrar. En alguno de estos lugares se colocaba una piedra erecta, un monolito o figura que, poseedora de una presencia física monumental, emulaba, abstracta o simbólicamente, el cuerpo de un hombre en posición erguida, sirviendo así como hito o señuelo y dotando al sitio de la cualidad de lugar para el recuerdo. Estas características, forma y memoria, van a generar una retórica, propia de la escultura clasicista, que, hincando sus raíces en los orígenes paleolíticos, se ha mantenido con tenaz persistencia hasta principios del siglo XX.

De entre todas las artes, la escultura es aquella que mejor representa la idea de clasicismo. Sus tradicionales cualidades de masa sólida que desafía al tiempo, de volumen que encierra y delimita una figura compacta que resume lo pasado y presagia lo venidero sin caer en la narración, y su prestigio histórico como expresión de la inmóvil serenidad que requiere el arte clásico, tal como había sido definida la escultura entre Johann J. Winckelmann y Gotthold E. Lessing¹ a mediados del siglo XVIII, parecían imposibilitarla para tomar parte activa, para ser protagonista, en la gestación de los movimientos de vanguardia que se perfilaron a principios del siglo XX. Entonces, la escultura no sólo había perdido su secular prestigio y protagonismo, sino que incluso, tras la disolución de la lógica del monumento conmemorativo, estuvo a punto de no seguir siendo considerada una de las artes para pasar a ser reducida a un noble oficio.

La estatuaria decimonónica, plagada de alegorías y anecdóticos detalles naturalistas que reflejaban el decadente gusto de la burguesía, parecía incapaz de poder expresar las nuevas inquietudes de un tiempo que pretendía la negación de los valores conmemorativos y que despreciaba los recursos narrativos en los que se apoya la estética escultórica del romanticismo. La situación en la que se encontraba la escultura, basada en las ideas de monumentalidad y narración, se va a hacer insostenible a finales del siglo XIX. Charles Baudelaire, que fue uno de los más sagaces críticos de la época, se preguntaba ¿por qué es aburrida la escultura?, denunciando así su pre-

¹ Gotthold E. Lessing, en su *Laokoon, oder über die Grenzen der malerei und Poesie* [1766], defiende, frente a la opinión de Johann J. Winckelmann, que la escultura presenta lo que de coexistente tienen los cuerpos, negándole toda posibilidad de narrar, opción que es, según él, patrimonio de la poesía. Véase Johann J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* [1755], Barcelona, Península, 1987; y Gotthold Lessing, *Laocoonte (o sobre los límites de la pintura y la poesía)*, Madrid, Tecnos, 1990.

sumible anacronismo, calificándola socarronamente de «arte de los indígenas del Caribe»².

No es, por tanto, extraña la inquietud que se generó en torno a las posturas opuestas que representan dos personajes de finales del siglo XIX: Adolf von Hildebrand y Auguste Rodin. Ambos van a trazar el umbral entre las concepciones clasicistas y naturalistas de la época y lo que será la escultura moderna. Ambos, aunque reclamaron el magisterio de un clásico como Miguel Ángel, van a terminar poniendo en evidencia la imposibilidad de seguir realizando estatuas según los presupuestos que animaron hasta entonces la escultura.

Tanto Hildebrand como Rodin pretendieron sacar a la escultura decimonónica del atolladero sin salida en que se encontraba. Rodin lo intentó buscando una expresividad psicológica para su obra, lo que le condujo a una gesticulación exagerada de los rasgos de sus figuras, mientras que Adolf von Hildebrand, basándose en una idea perceptiva de la obra según diferentes planos superpuestos, exigía una vuelta a la talla directa de la piedra, pero evitando caer en la retórica de los anecdóticos detalles. Ambos, desde posiciones claramente diferenciadas, comprendieron la necesidad de plantear una nueva manera de crear y mirar la escultura, aunque ninguno de los dos pudo intuir el cambio radical que tras ellos se iba a producir. Todos los escultores de las vanguardias, consciente o inconscientemente, han realizado su trabajo reaccionando ante la obra de Rodin y contra los principios teóricos expuestos por Hildebrand en su mencionado ensayo *Das Problem der Form*³.

La escultura tradicional entró en crisis a finales de siglo XIX y se precipitó súbitamente hacia un abismo sin encontrar una vía de escape lógica a sus heredados atavismos. Era necesaria, por tanto, una refundación de la escultura desde los presupuestos vanguardistas, alejándose claramente de los principios y procedimientos de la escultura tradicional, que habían quedado obsoletos.

Se trataba de sacar a la escultura de los manidos usos del clasicismo para convertirla en un arte moderno, es decir, de abandonar las convenciones milenarias que definían como tema el cuerpo humano, como inspiración la naturaleza, como estilo el realismo, como materiales el mármol y el bronce, como técnicas la talla y el modelado, y como objetivos la masa y el volumen. En pocas palabras, se trataba de renunciar a todas aquellas características que definían desde hace siglos la esencia misma de la escultura.

Esta misión revolucionaria no la van a poder realizar solos los escultores, sobre los que pesaba la losa de las convenciones del oficio, sino que en buena parte va a correr a cargo de pintores que ya habían iniciado su andadura en los nuevos lenguajes vanguardistas y que eran auténticos abanderados de las ideas más novedosas. Edgar Degas, Paul Gauguin, Matisse, Picasso (fig. 15), Joan Miró, Max Ernst, Jean Arp, Ivan Puni, Kurt Schwitters, Joaquín Torres García... son algunos de los pintores que, desembarazados del lastre de los prejuicios de una disciplina milenaria, que no era estrictamente

² Charles Baudelaire, «Por qué es aburrida la escultura» [1846], en *Curiosidades estéticas*, Madrid, Júcar, 1988, p. 133. También en *id.*, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996, pp. 177.

³ Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in den bildenden Kunst*, Estrasburgo Heitz, 1893. Existe traducción al español: *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor, 1988.



15. Pablo Picasso,
El vaso de ajeno,
primavera de 1914.

la suya, van a traspasar a tres dimensiones sus experiencias pictóricas salvando de esta manera a la escultura del agotamiento irremediable en el que había caído.

Para que el arte de la escultura consiguiera revolucionar y ofrecer una imagen moderna fue necesaria la negación de la mayoría de los principios en que se fundaba este arte. Así, la escultura del siglo XX ha tenido que operar en dos sentidos diferentes, aunque complementarios, ofreciendo nuevas maneras de hacer y provocando nuevas formas de ser contemplada. Para conseguir estos dos propósitos ha sido necesario cambiar sus recursos formales, utilizar nuevos materiales y procedimientos, y generar un nuevo repertorio de temas.

La necesidad de proponer al espectador nuevas maneras de ver y sentir la escultura ha conducido a generar un interés por el fenómeno de la «presentación» en detrimento de la «representación», y a provocar un deslizamiento de la estética de la creación hacia una estética de la recepción, en la que se pretende del espectador una predisposición más activa que la mera contemplación distante de la obra.

En 1965, Donald Judd escribe para el *Art Yearbook* 8, correspondiente a ese año, una descripción del panorama artístico internacional. En este artículo denota la aparición de un nuevo tipo de obras tridimensionales que no son ni pintura ni escultura, que «se parecen más a la escultura que a la pintura, pero están más cerca de la pintura». Entre ellas hay obras que, según Judd, por su apariencia y materiales, no pretenden las cualidades de lo artístico y que se podrían calificar más bien de objetos. Esta voluntad «no artística» entronca estas nuevas obras con los *ready mades* de Marcel Duchamp, pero se diferencian de ellos en la cualidad irreferencial y la neutralidad de sus formas, volúmenes y colores que, en el caso de las obras del propio Donald Judd, son no ilusionistas⁴.

La conquista de la escala

La pretensión de recuperar el carácter monumental por parte de algunos escultores ha traído como consecuencia la posibilidad de intentar superar la cualidad objetual a la que había quedado reducida la obra escultórica y la definitiva separación de ésta del mundo de la pintura. Esta situación supone la creación de un nuevo marco estético en el que la escultura tiene que competir con la pintura, con la arquitectura y con las nuevas artes tecnológicas. La mutación se hace posible gracias a tres factores que han sido claves en el proceso: la aparición y el uso de un extenso repertorio de nuevos materiales, la paulatina tendencia a encargar obra para espacios públicos, que requiere grandes tamaños, y la difícil, pero definitiva, aceptación por parte de la crítica y del público de las obras escultóricas abstractas, particularmente aquéllas que poseen una escala gigante.

La modernidad vanguardista había roto con el tabú de la nobleza de los materiales empleados para realizar esculturas al servirse del hierro, la hojalata, el plexiglás y otras materias cuya superficie suele quedar oculta bajo capas de pintura, así como con la apropiación de «objetos encontrados» y con el empleo de técnicas absolutamente novedosas, como la soldadura, el roblonado o el encolado; sin embargo, hasta los años sesenta no se produce el paso que hará posible la utilización de materiales de procedencia industrial transformados con técnicas de construcción, lo que permite la realización de obras cuya escala, mucho mayor que la habitual, está condicionada, en gran medida, por el tamaño y resistencia de los materiales y por sus procedimientos de elaboración.

Desde finales de los años sesenta, asistimos a la proliferación de obras escultóricas que conceden un lugar privilegiado a las formas monumentales. Las técnicas de fabricación industrial contribuyeron a crear piezas de gran tamaño, capaces de rivalizar visual e incluso físicamente con las obras arquitectónicas a título de experiencia espacial autónoma⁵. Pero aunque las técnicas de fabricación industrial contribuyeron a posibilitar el que los escultores trabajasen en obras de gran escala, esto no hubiera sido po-

⁴ Cfr. Donald Judd, «Specifics Objects», *Arts Yearbook* 8 (1965) [ed. cast.: «Objetos específicos», en AA.VV., *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996, pp. 15-17 (cat. exp.)].

⁵ Cfr. Barbara Rose, «La escultura norteamericana: del minimalismo al land art», en AA.VV., *La escultura*, Barcelona, Skira, 1984, p. 257.

sible si previamente no se hubiera operado un cambio de mentalidad en la concepción de lo que hasta entonces se conocía por «escultura».

Tony Smith ha explicado cómo una de sus esculturas se originó por la conjunción accidental de tres cajas de un antiácido, conocido con el nombre comercial de *Alka-Seltzer*, mientras que otra de sus obras, titulada *Caja negra*, fue sugerida por una caja para fichas que el artista vio una noche en el escritorio de un amigo. La forma y proporciones de aquella caja se tornaron en obsesión para él, de manera que telefoneó a la mañana siguiente a su amigo y le pidió las dimensiones. Multiplicó estas dimensiones por cinco, hizo un croquis y lo mandó construir a una empresa de Newark⁶.

Evidentemente, la concepción de un arte de este tipo marca una ruptura radical con las preocupaciones escultóricas del pasado, retomando la idea del «objeto encontrado» dadaísta al que se le suma la noción, predicada por el compositor John Cage, de desenfocar la mente del espectador concentrando el esfuerzo en realizar una escultura deliberadamente inexpresiva que necesita poseer otros valores, por ejemplo, el tamaño gigante, que contrarresten la ausencia de expresión a que ha conducido el reduccionismo o el esquematismo.

Pero la escultura de gran escala surge también como una necesidad de carácter urbano, ya que el progresivo empobrecimiento visual de los ambientes creados en la ciudad moderna y la pérdida de carácter de los nuevos edificios institucionales ha conducido a los gobiernos de algunos países, muy particularmente a los de Francia, Estados Unidos y Alemania, a promover la exigencia de que se destine un pequeño tanto por ciento del presupuesto de las construcciones oficiales a la realización de obras de arte cuyo objeto es embellecer o dignificar esas construcciones de nueva planta. El absurdo planteamiento de la medida pone en evidencia el escaso crédito que ante la opinión pública tienen los constructores, arquitectos o ingenieros, quienes parece que no son capaces de dotar a sus obras del carácter de dignidad, expresividad y belleza que intrínsecamente deberían poseer. Estas exigencias, por otra parte, vuelven a colocar a las artes plásticas en una incómoda situación de dependencia con respecto a estas construcciones públicas, de la que parecía que ya se habían librado.

Son escasas las obras escultóricas de carácter monumental erigidas en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial que logran tener una calidad estética y una coherencia con el entorno⁷. Pero aquellas medidas de carácter económico permitieron, al menos, que los escultores de los años sesenta no sólo recuperen el hábito de trabajar con grandes escalas, sino que las llegaran a desbordar hasta dimensiones inabarcables siquiera para la mirada. Es necesario recordar que, como señala Benjamin Buchloh, «la escultura moderna de vanguardia fue, en su mayor parte, completamente ignorada, violentamente contestada por su público inicial y rechazada por sus compradores habituales»⁸. Si no, no se entenderá la aprensión y desconfianza

⁶ Cfr. Tony Smith, *Tony Smith: Two Exhibitions of Sculpture*, Harford Conn., Wadsworth Atheneum, 1966, s.p.

⁷ Véase Service de la Creation Artistique (ed.), *Art et Architecture, bilan et problèmes du 1%*, París, Centre National d'Art Contemporain, 1970.

⁸ Benjamin H. D. Buchloh, «Construire (L'histoire de)...», en AA.VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 254.

del ciudadano medio ante los nuevos planteamientos de la escultura de escala gigante que se sitúa en el dominio público.

Estas esculturas, a pesar de no participar de ninguna cualidad arquitectónica, van a tener que competir inevitablemente con la arquitectura al comprender volúmenes y ocupar espacios hasta entonces reservados a ésta, utilizando alguno de sus materiales y procedimientos de construcción. La escultura de gran tamaño no se reduce, sin embargo, al género de los monumentos, aunque éste sea el ejemplo más socorrido. Tony Smith dijo que no hizo más grande su cubo de hierro fundido titulado *Die* (fig. 16), que mide 72 pulgadas de lado⁹, porque no quería que surgiese por encima del espectador como si fuera un monumento, ni más pequeño porque no quería que el espectador lo viera como un objeto¹⁰.



16. Tony Smith, *Die*, 1962.

⁹ Es decir, 1,83 metros, la estatura de un hombre alto.

¹⁰ Cfr. Lucy R. Lippard, «Escalation in Washington», en *Changing. Essays in Art Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971, p. 244.

Efectivamente, Tony Smith deseaba hacer una escultura con una escala mayor que la de los objetos, superar el tamaño íntimo propio del objeto que convierte a la escultura en una pieza ornamental transportable para uso privado. Pero no deseaba utilizar una escala monumental, al menos en esta obra, que, usurpando el tamaño de las obras arquitectónicas, resultase «amenazadora» para el espectador.

Tony Smith no es únicamente uno de los primeros escultores que utiliza sistemáticamente la gran escala, sino que también es uno de los primeros en ser consciente del error que supone la creación de esculturas cuyo destino es la contemplación privada. En contra de la idea de Anthony Caro, para quien el espacio más idóneo para su escultura es el jardín o el recinto privados, Tony Smith trabajaba siempre pensando en que su obra escultórica pertenece al campo del arte público. Como señala Robert Goldwater:

La escala, la tosquedad, la carencia de detalles forman parte del deseo de Smith de evitar la «intimidad y sensualidad» de la escultura anterior y crear, en su lugar, un conocimiento de uno mismo existiendo en el mismo espacio que la obra [...]. El objeto en sí no se ha vuelto menos importante, se ha vuelto menos «autoimportante»¹¹.

La obra de Tony Smith está relacionada con el reduccionismo que había experimentado Ad Reinhard en la pintura, pero también se halla muy próxima a la arquitectura por el registro sobre el que juega, en el que las *Gestalt* de percepción de la experiencia pictórica son transportadas a volúmenes monolíticos a escala humana, desposeídos de toda especie de descripción o representación¹².

El peligro de una confrontación con la arquitectura es intuido por Tony Smith, que conoce perfectamente las diferencias existentes entre ambas disciplinas, ya que, antes de hacerse escultor, había trabajado en el estudio de Frank Lloyd Wright, con quien estuvo dos años como encargado de su taller de delineación, para pasar a establecerse después como arquitecto independiente, entre los años 1940 y 1960. Edward Lucie-Smith señala refiriéndose a su actividad como arquitecto: «Abandonó esta profesión porque sentía que las construcciones eran muy inestables y muy vulnerables a las alteraciones que podrían destruir la intención del creador». Y añade a continuación: «Mucha de la obra de Smith parece reflejar su experiencia de la arquitectura»¹³.

Tony Smith no deseaba, sin embargo, repetir su experiencia arquitectónica en la escultura, aunque, como es lógico, su conocimiento de los mecanismos del proyecto, del cambio de escalas y de los aspectos constructivos, al igual que les sucede a otros escultores que poseen alguna formación arquitectónica, como Sol LeWitt, Christo o Alice Aycock, imprimirán en su obra un cierto carácter geométrico que permite este tipo de asociaciones. Smith trabajaba con sólidas figuras geométricas, con una unidad de medida y con materiales industriales. La utilización de formas modulares, a menudo monumentales, su calidad «gestáltica» y su interés en realizar una

¹¹ Robert Goldwater, *What is Modern Sculpture?*, New York, The Museum of Modern Art, 1969, p. 107.

¹² Cfr. Margit Rowell, «Catalogue», en AA.VV., *Qu'est-ce que la sculpture...*, cit., p. 120.

¹³ Edward Lucie-Smith, *Movimientos en el arte desde 1945*, Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 239.

estructura abstracta, dotan a su trabajo de ese aspecto arquitectónico que refleja sus orígenes.

En 1961, un grave accidente automovilístico hizo que la actividad de Tony Smith decayera sensiblemente, y a este hecho puede atribuirse el que, desde entonces, se haya dedicado a la elaboración de maquetas de cartón destinadas a ser construidas a gran escala por otras personas. Situación, por otro lado, muy próxima al tipo de creación arquitectónica, donde el autor trabaja sobre el proyecto a una escala mucho más reducida que la que alcanzará la construcción real.

A pesar de que los escultores de los años sesenta decididos a utilizar grandes tamaños son conscientes de las diferencias entre arquitectura y escultura, rehúsan el enfrentamiento con la arquitectura, como señala Lucy R. Lippard:

Los conceptos de escala subyacentes en las formas planas de Bladen, en las estructuras inimaginables de Smith, en las concepciones de Morris y en las unidades repetidas de Judd, son muy distintos y a menudo opuestos unos a otros. Sin embargo, a todos estos hombres se les ha molestado a menudo con el hecho de que sus obras, como otras esculturas grandes o primarias, han sido comparadas con la arquitectura¹⁴.

La comparación, sin embargo, es inevitable. La idea mantenida por Lippard, en este mismo ensayo publicado en enero de 1968¹⁵, según la cual ninguna escultura es tan grande como para poder ser comparada con un edificio, a no ser que fuera muy pequeño, es invalidada en los inmediatos años siguientes en obras como la *Batcolumn* (1975-1977), de Claes Oldenburg (fig. 52), que mide 34,5 metros de altura, aproximadamente la dimensión de un edificio de diez plantas; *The Lightning Field* (1974-1977), de Walter de Maria (fig. 78), que ocupa un espacio plano de una milla de largo por un kilómetro de ancho, en Quemado, Nuevo México, o muchas obras de Christo, por ejemplo, *Running Fence* (1972-1976) (fig. 83), una especie de valla formada por 2.050 paneles de tejido de nailon blanco, que se extendía por el norte de California, atravesando carreteras y cruzando pastos hasta sumergirse en el Pacífico, con una longitud total de algo más de 39 kilómetros¹⁶.

Una buena cantidad de obras de *land art* utilizan escalas tan gigantescas que desbordan los presupuestos métricos manejados habitualmente en trabajos de arquitectura, estableciendo la posibilidad de comparaciones con las escalas del urbanismo e incluso con las de la geografía, no sólo por sus gigantescas dimensiones, sólo utilizadas hasta entonces por los ingenieros que construyen carreteras o líneas de ferrocarril, sino por el propio sentido de división y acotación del espacio que la obra ejerce, al seccionar la valla de Christo el territorio de un par de condados, los de Sonoma y Marin, como si fuera la muralla china.

¹⁴ Lucy R. Lippard, «Escalation in Washington», cit., p. 245.

¹⁵ «Escalation in Washington» fue originalmente publicado en *Art International* XII (1 enero 1968).

¹⁶ Para una descripción de la obra, véase Pierre Restany, «Christo: *Runnig Fences*», *Domus* 565 (diciembre 1976), p. 50. Reproducido en inglés en Alan Sonfist (ed.), *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1983, pp. 155-158.

Pero no solamente por la escala y las dimensiones se establecen estas inevitables comparaciones. La morfología de muchas de estas obras, el volumen que encierran, los propios procedimientos constructivos, el empleo de materiales y hasta el carácter funcional de algunas esculturas, plantean la evidencia de que el arte de la escultura ha dado un salto cualitativo hacia el dominio de un espacio hasta entonces sólo utilizado por la arquitectura.

Las cualidades de presencia y evidencia

A finales de los años cincuenta, Tony Smith se interesó por la escultura basada en formas modulares elementales. Pensaba que las formas tetraédricas y octaédricas le permitían obtener una estimulante variedad de estructuras con «mucha más flexibilidad y continuidad visual que las disposiciones rectangulares». Estas posibilidades le alejaron «cada vez más de las consideraciones en torno a la función y la estructura y le llevaron a especular sobre la forma pura»¹⁷. Estas estructuras no rectangulares, sin embargo, no provienen del mundo de la arquitectura, sino que son tomadas de la cristalografía, ciencia que se apoya en la geometría. Pero tanto si la preocupación por la forma proviene del interés por la arquitectura como por la cristalografía, lo que sí es cierto es que en todas estas obras de Smith, conceptualmente previas a lo que pocos años después se denominaría *minimal art*, hay una preocupación de carácter estructural acentuada con el reduccionismo de la forma y con la ausencia de elementos ornamentales. La presencia física de la obra hace evidente su estructura de tal manera que ésta, en muchos casos, atrae la atención del espectador con exclusividad sobre otros valores tradicionalmente considerados más escultóricos, como son la textura o la complejidad formal.

La ampliación de la escala, hasta superar la estatura del cuerpo humano, va a dotar a la obra de Tony Smith de una calmada «presencia». Esta palabra, «presencia», es una de las favoritas de Smith para describir su obra escultórica¹⁸. La cualidad de presencia, frente a la idea cuantitativa de tamaño, constituye una de las características que mejor definen la obra tanto de Smith como de otros escultores minimalistas. Esta presencia es conseguida por medio de una escala adecuada, capaz de producir una sensación monumental y despersonalizada, pero también a través de la utilización de formas geométricas poseedoras de una buena cualidad «gestáltica», algo muy estudiado y utilizado hasta entonces por los arquitectos de la modernidad.

Los «efectos de presencia y evidencia» se originan al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador en una experiencia en la que objeto y cuerpo quedan estrechamente ligados. Un objeto se presenta como grande si la mirada no lo puede envolver, y se aprecia como pequeño si puede ser abarcado completa-

¹⁷ Citado en Steven A. Nash, «Tony Smith», en AA.VV., *Un siglo de escultura moderna*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 195.

¹⁸ Cfr. Michael Bedit, «Sculpture as Architecture: New York Setter 1966-67», en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968, p. 89.

mente¹⁹. El espacio entre el sujeto y el objeto que se compara está implicado en dicha comparación, requiriendo cada tipo de objeto, por el volumen que ocupa, una cantidad de espacio determinado a su alrededor para poder ejercer la contemplación-comparación adecuada²⁰. El tema de la «presencia» de la obra y de su contundencia estructural y formal hace que las esculturas de Tony Smith, Ronald Bladen y Mauro Staccioli gocen de una autosuficiencia que se hace más evidente si hay a su alrededor otras obras de menor tamaño que pueden ser comparadas con ellas.



17. Robert Morris, *Untitled (Tres elementos en forma de ele)*, 1965.

Otras obras, como *Untitled (Tres elementos en forma de ele)* (fig. 17), realizada por Robert Morris en 1965, no pretenden ser más que presencia de sí mismas. Esta escultura, que pertenecía a la colección del arquitecto Philip Johnson, está formada por tres grandes «eles» blancas de contrachapado, formadas por dos brazos iguales, de 2,40 metros de largo cada uno, con una sección de 60 × 60 centímetros.

¹⁹ Cfr. Simón Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1974*, Torrejón de Ardoz, Akal, ³1986, p. 103.

²⁰ Cfr. Robert Morris, «Notes on sculpture», en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art...*, cit., p. 231.

Las tres piezas que constituyen la obra, físicamente independientes, son idénticas, pero se presentan colocadas en diferentes posiciones con respecto al suelo. Una de las «eles» se ubica de pie, con un brazo erguido; la segunda apoyada sobre uno de sus lados, descansando los dos brazos en el suelo; mientras que la tercera se apoya, como una «V» invertida, sobre el borde de sus dos extremos. Esta colocación de las «eles» altera visualmente de forma diferente cada una de las piezas, haciendo parecer más grueso el brazo de la «L» más bajo en la primera unidad, pareciendo los dos brazos idénticos en la segunda o apreciándose que están inclinados los lados de la tercera. No se trata de averiguar cuán claramente se puede «entender» que las tres «eles» son idénticas en cuanto a estructura y dimensiones, ya que la percepción se niega a reconocerlas como idénticas. En este sentido, Barbara Rose indica: «La exploración de las posibilidades de permutación de una forma única, en “L”, permite a Morris demostrar que las formas más rudimentarias exigen ser reconsideradas y resituadas en la práctica»²¹.

La «presencia» de estas tres enormes piezas físicamente idénticas, al sobrepasar la dimensión del cuerpo humano, plantean un conflicto entre conocimiento y experiencia. El conocimiento que se tiene de la exacta igualdad entre las piezas y la experiencia perceptiva que niega este conocimiento. Si estas tres piezas tuvieran la escala de los objetos domésticos, aquellos que se pueden mantener entre las manos, conocimiento y experiencia no hubieran entrado en conflicto, pues las tres piezas hubieran sido reconocidas como iguales de inmediato.

Para Rosalind Krauss:

Su «mismidad» pertenece solamente a una estructura ideal, a un ser interno que no podemos ver. Su diferencia pertenece a su exterior, al punto que emergen al mundo público de nuestra experiencia. Esta «diferencia» es su significado escultórico; y este significado depende de la conexión de estas figuras con el espacio de la experiencia²².

Un año después, en 1966 en Nueva York, Carl Andre presentó una exposición que insiste en el tema de la dicotomía entre conocimiento y experiencia; se trata de *Equivalents I-VIII*, constituida por ocho esculturas extendidas sobre el mismo suelo que están compuestas, cada una de ellas, por 120 ladrillos idénticos, dispuestos en dos pisos, de tal manera que cada una de las ocho piezas ofrece una superficie de 60 ladrillos a la vista de los espectadores. Sus formas rectangulares fueron determinadas por cuatro de las posibles combinaciones de números cuyo producto es 60, y adoptando dos tipos de formas, dependiendo de la orientación de los ladrillos. Todas las piezas poseen, por lo tanto, el mismo número de ladrillos, la misma superficie y el mismo volumen, sin embargo, cada una de ellas es perceptivamente diferente y diferenciada de las demás.

²¹ Barbara Rose, «La escultura norteamericana...», cit., p. 261.

²² Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Tres Cantos, Akal, 2002, pp. 260-261.

La pérdida del centro

La importancia que posee la cualidad de presencia en la obra de arte no es un descubrimiento nuevo, todos los artistas la han pretendido siempre, intentando conseguir que su obra logre atraer la atención de los espectadores. Pero esta cualidad no se consigue únicamente proporcionando una escala y una *Gestalt* adecuadas a la obra; otro de los recursos que se suele utilizar para acentuar la presencia de una obra consiste en dotarla de un carácter centralizador, de un potente elemento central que, actuando como un imán, sea capaz de atraer hacia sí las miradas. El orden concéntrico de los elementos, la confluencia de ejes, el uso de simetrías son algunos de los resortes tradicionalmente empleados en el arte. La escala o la simplicidad formal cobran un inusitado interés ahora porque el arte actual ha realizado un largo camino para desembarazarse, como sucedió en el Manierismo, de estos recursos de carácter clasicista.

El concepto de centro está relacionado con las ideas de espacio y geometría. El término proviene del latín *centrum* con el que se nombraba «la pierna fija del compás en torno a la cual gira la otra», pasando después a ser «el punto dónde se clava esa pierna»²³, es decir, el punto interior del que equidistan todos los exteriores de la circunferencia o la esfera. En general, la palabra centro designa la parte interior de una cosa o de un artefacto, es decir, su núcleo.

Cuando se contempla una estatua antropomórfica, la escultura atrae hacia sí las miradas. Ella se convierte en polo de atracción porque la figura erguida funciona como un eje vertical que psicológicamente ejerce como centro. Las obras arquitectónicas suelen tener también uno o varios ejes verticales, rematados con torres, cúpulas o frontones, que se organizan la composición del edificio. Los ejes de simetría en las fachadas ejercen sobre la vista este poder de atraer magnéticamente la mirada, pero en una obra arquitectónica, por su volumen y escala, que desbordan el campo de la mirada, difícilmente es posible abarcarla íntegramente con la vista, aunque ésta se dirija a los ejes de composición de la obra, aún en el caso de alejarnos suficientemente hasta reducir con la distancia la construcción arquitectónica a la apariencia de un objeto insignificante. En estos casos, se puede abarcar la forma exterior del edificio, pero la obra arquitectónica exige para su comprensión otro tipo de percepción diferente ya que no es posible conformarse con la contemplación de su contorno silueteado contra el fondo. Cualquier edificio es penetrable, y por muy bien compuesta que esté su fachada, ésta no es otra cosa que uno de los elementos, más o menos bidimensional, de un conjunto complejo cuya importancia se basa en el desarrollo espacial que logre conseguir; por lo tanto, para su conocimiento, hay que entrar dentro del edificio y recorrerlo.

Por lo general, la percepción que se tiene de una estatua antropomórfica tradicional, en la que la vista envuelve la obra con la mirada en cortos desplazamientos a su alrededor, no se puede conseguir en la experiencia de la arquitectura. De alguna manera, es posible decir que, en la escultura tradicional, la atención se «centra» en un objeto que está fuera de nosotros, mientras que en la arquitectura la atención se «des-

²³ Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, t. II, Madrid, Gredos, 1984, p. 36.

centra» hacia el espacio que rodea al edificio o hacia el espacio que la arquitectura limita y ordena. En la contemplación del espacio arquitectónico, nosotros somos el centro, mientras que en la contemplación de una estatua el centro es la escultura.

Uno de los problemas más interesantes abordados por los escultores en los años sesenta ha sido el de conseguir perder el carácter de centralidad de la obra y ofrecer esta posibilidad hasta entonces patrimonio único de la arquitectura. El problema, sin embargo, no es tan nuevo, sus antecedentes se encuentran en la obra y en el pensamiento de escultores como Auguste Rodin y Constantin Brancusi, quienes reubicaron el punto de origen del significado del cuerpo como un acto de descentralización que incluía la atención del espacio en el que se sitúa el cuerpo. La escultura actual ha continuado este proyecto de descentralización a través de un vocabulario formal radicalmente abstracto²⁴.

La escultura moderna ha seguido la inercia originaria de toda la historia de la escultura, que se basa en la importancia del espacio interior de las formas. Para Rosalind Krauss:

La importancia simbólica de un espacio central interior del que se deriva la energía de la materia viva, a partir del cual se desarrolla su organización como los anillos concéntricos del tronco de un árbol que año tras año van acumulándose hacia afuera a partir del núcleo, había desempeñado un papel crucial en la escultura moderna²⁵.

Esto se ha debido a que muchas de las esculturas abstractas de la modernidad, al prescindir de la figuración, han tenido que basar su carácter expresivo en la evidencia de los materiales con los que estaban realizadas y en la explotación de sus cualidades más específicas, como la compacidad, la textura o la dureza. Este simbolismo de la materia representada por la compacidad de su núcleo central parece que sólo fue tímidamente contestado en la modernidad por unos pocos escultores, como Alberto Sánchez, Henry Moore o Naum Gabo, quienes perforaron el centro de sus esculturas provocando en ellas el vacío físico, la ausencia de materia. La mayor expresión de la vaciedad es llevada a cabo por Jorge Oteiza, a finales de los años cincuenta, con sus dos series de esculturas tituladas *Desocupación de la esfera* y *Caja vacía* (fig. 18), ambas desarrolladas en 1958.

Sin embargo, este vacío central no excluía al centro, sino que, por el contrario, ponía en evidencia que esa oquedad vaciada de materia era el punto principal de la escultura del cual manaba la energía de esa materia que, en las esculturas abstractas, se quería hacer evidente. En algunas de las esculturas figurativas, la condición simbólica de fuente energética que tiene el vacío central es más evidente aún. Recuérdense, por ejemplo, las maternidades de Henry Moore, en las que un hueco o una discontinuidad en la materia representan al vientre de la madre.

El contorno de todas estas esculturas modernas, tanto de las abstractas como de las figurativas, es tan claro y preciso que, aunque su centro esté perforado y la visión del espectador atraviese la materialidad de la obra, los elementos ausentes son mecánica-

²⁴ Cfr. Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura...*, cit., p. 271.

²⁵ *Ibid.*, p. 248.



18. Jorge Oteiza, *Caja vacía*, 1958.

mente reclamados por los presentes en el cerebro del espectador, ejercicio al que la pintura cubista había ya acostumbrado al público.

En la arquitectura moderna también se plantea la necesidad de romper con las ideas de centralidad y axialidad que provienen de la preceptiva arquitectónica de los academicismos. Recuérdese la planta y el desarrollo del edificio de la Bauhaus en Dessau, de Walter Gropius, que rompe con todas las tipologías de los manuales de composición arquitectónica, planteando un edificio que se dispersa en varios volúmenes que parecen poseer voluntad centrífuga. Pero, al igual que sucede en la escultura, los contornos de estas arquitecturas son tan gestálticos que el problema de la ausencia del centro no adquiere una gran importancia ante la compacta composición relacional del conjunto.

El concepto neonietzscheano de la pérdida del centro, y su consecuente negación de la unidad, es desarrollado por los artistas del *minimal art*. Uno de los síntomas más claros y manifiestos del desviacionismo del *minimal art* con respecto a los presupuestos de la escultura moderna se encuentra precisamente en el desafío que los minimalistas realizan al plantear el problema de la descentralización de la escultura. La idea de «necesidad interior» presente en toda la escultura anterior y muy particularmente



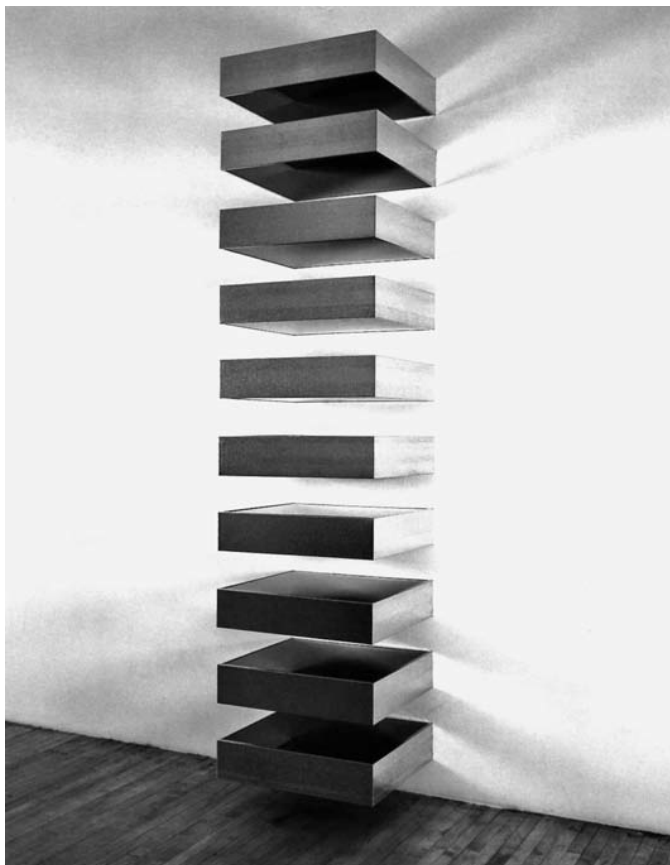
19. Dan Flavin, *Untitled*, 1973-1974.

en la que expresa las cualidades materiales de la obra es negada por los minimalistas, quienes descargan de importancia el interior de las formas y se separan de la tradición del monolito.

Tanto por los materiales elegidos como por la manera de utilizarlos, los escultores minimalistas niegan la interioridad de la forma escultórica y repudian el interior como fuente de significados. Algunas de las cajas de Donald Judd se presentan expresando insultantemente su vaciedad, enseñando su desocupado interior a través de la transparencia del material cuando están construidas con láminas de plástico transparente o cuando carecen de alguno de sus lados. Las lámparas fluorescentes de Dan Flavin (fig. 19) se sitúan en los muros, en la periferia de la sala que las contiene, iluminando el vacío de esta sala en la que los espectadores ocupan el centro. La idea de situar al espectador en el centro y que la obra se desarrolle a su alrededor no es original de estos escultores, sino que viene del mundo del teatro²⁶, asunto en el que me voy a detener más adelante, pero que, en cualquier caso, surge con tal fuerza en el *minimal art* que se le puede considerar como un tema propio.

Pero la ausencia del centro no se agota con la evidencia de que a una obra escultórica le falta materia en el punto en el que geométricamente, con respecto a sus contornos, se encuentra ubicado el centro geométrico, o con el hecho de que la obra se desarrolla en la periferia del espectador envolviéndole, sino que se encuentra implícito en las características del propio contorno, en los límites reales de muchas obras minimalistas en las que el carácter repetitivo y modular de su estructura permite que adopten diferentes disposiciones según el lugar de exposición, con lo que el contorno, y por lo tanto su centro, no queda fijado hasta que la obra se instala en un lugar determinado, lo que supone que, tanto en la génesis de su creación como en la construcción de sus elementos, no está presente la idea de centro.

²⁶ Véase Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, París, Gallimard, 1938, 2005.



20. Donald Judd,
Untitled, 1972
(modelo 1965).

Obras como *Untitled* (1965), de Donald Judd (fig. 20), a pesar de su perfecta simetría y del orden regular en la disposición de sus elementos, escapan a la determinación de un centro, son premeditadamente obras sin centro, porque ordenar elementos idénticos sin que exista una terminación lógica ni unos límites concretos supone desafiar la idea de un centro o foco hacia el que se orienten las formas.

La superación del centro se consigue, plena e indiscutiblemente, en aquellas obras en las que la ausencia de límites concretos, reforzada por una ausencia de contorno determinado, se combina con la gran escala. Esto sucede en muchas obras de *land art*, como en *Double Negative*, de Michael Heizer (fig. 21), escultura *earthwork* realizada en 1969 en el desierto de Mohave en Nevada, Estados Unidos. La obra consiste en el desmonte de dos impresionantes trincheras de unos 45 metros de profundidad por 15 de altura y por 9 de anchura, realizadas en la parte alta de una cornisa que deja ante sí un profundo barranco.

Las obras, como ésta, que adquieren tal tamaño que superan ampliamente la envergadura del cuerpo humano hasta hacer incalculable su dimensión y, además, requieren una contemplación desde el interior de la propia obra, reclaman la experimentación de su espacio más que su visualización como objeto, cosa que, al fin y al cabo, no son.



21. Michael Heizer, *Double Negative*, Overton, Nevada, 1969.

En *Double Negative*, los huecos prismáticos practicados en las laderas del escarpe se encuentran enfrentados con precisión y separados por una distancia de unos 400 metros. Estas dos trincheras marcan una linealidad virtual en su enfrentamiento y tienen un centro geométrico que se puede calcular con precisión sobre el plano. Este centro se encuentra situado en el aire, en el punto equidistante entre las dos laderas verticales, a la altura de la meseta. Este punto central, suspendido en el vacío, no se puede ocupar con el cuerpo, por lo tanto, no es posible experimentar la obra desde su centro, contemplando a un lado y otro las enormes trincheras que forman la obra. Sólo es posible situarse dentro en una de ellas, es decir, excéntricamente a la obra, en un extremo, y mirar hacia el otro, que devuelve la imagen simétrica del lugar ocupado.

Double Negative declara la excentricidad de la posición que ocupa el espectador respecto a sus centros físico y psicológico, ya que debe mirar al otro lado del barranco para ver, como a través de un espejo, el espacio que ocupa. La extensión territorial del propio barranco tiene que incorporarse al recinto formado por la escultura. Por eso, la imagen de Heizer describe la intervención del mundo externo en el ser interno del cuerpo, estableciéndose allí y formando sus motivaciones y sus significados²⁷.

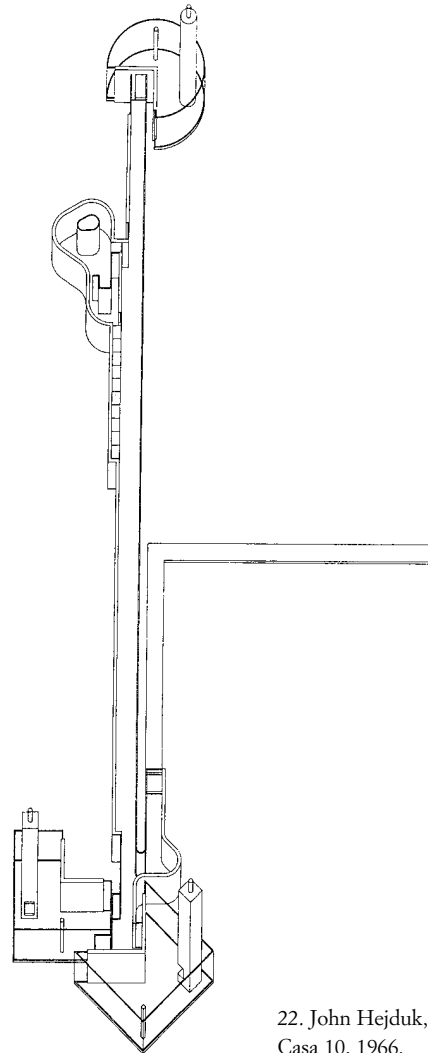
La idea de excentricidad es también una de las constantes más características de la arquitectura norteamericana de estos mismos años. La encontramos ya en algunos proyec-

²⁷ Cfr. Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura...*, cit., p. 271.

tos tempranos del arquitecto formalista John Hejduk, como en Casa 10, de 1966 (fig. 22). En este proyecto se han diseñado una serie de receptáculos divididos en dos grupos que se sitúan enfrentados en los dos extremos de un largo pasillo que los distancia desproporcionadamente. La similitud conceptual de esta Casa 10 con *Double Negative* es obvia, aunque en ella el espectador pueda situarse físicamente en el centro geométrico entre los dos grupos de construcciones, sobre el pasillo, elemento lineal que une y separa a la vez los dos núcleos. Desde este pasillo al aire libre, el visitante podría contemplar con igual distancia ambas partes del edificio, pero, como he comentado anteriormente, una obra arquitectónica sólo se puede apreciar en su totalidad desde el interior, y desde él lo que se percibe es que el sentido de esta separación provoca la ubicación excéntrica de quien contempla al no poderse situar dentro del edificio más que en uno de los dos extremos. Con ligeras variaciones inherentes al medio, el fenómeno de la contemplación a través del espejo que se insinuaba en *Double Negative* se repite aquí.

En algunos proyectos de esta época se presentan otros tipos de excentricidades y de arquitecturas carentes de centro, como en el caso de la Residencia y estudio Gwathmey, de Charles Gwathmey, que consiste en un conjunto de tres edificaciones despararramadas sobre una finca de media hectárea de superficie, como si hubieran caído de un cubilete durante un juego de dados. Como los versos en el poema de Mallarmé, surgen aquí las construcciones de *Un coup de dés*. Entre los tres edificios no hay ninguna relación de disposición, de carácter métrico o geométrico, ninguna retícula ni ninguna medida los relaciona. La dispersión es la norma. Ninguna de las tres edificaciones tiene el carácter de centro, ni existe un lugar que ejerza de centro desde el que se puedan relacionar las tres construcciones.

La característica más interesante de muchos de estos proyectos arquitectónicos y también de muchas esculturas que muestran síntomas de excentricidad estriba en que la distorsión del centro no es producto de un agente externo a la obra que altere el resultado para darle un «toque» de movimiento, sino que se opera desde dentro, desde la propia estructura del proyecto o de la obra. Las formas mismas se ven infiltradas por la característica geometría asimétrica y distorsionada.



22. John Hejduk,
Casa 10, 1966.



23. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, 1970.

Otra escultura *earthwork* particularmente interesante por sus problemas de centralidad es *Spiral Jetty*, de Robert Smithson (fig. 23), construida en 1970 en el Great Salt Lake, en Utah. La obra es una especie de camino, construido al ir depositando rocas basálticas y áridos, que gira en espiral más de quinientos metros sobre las aguas salinas del lago de Rozelle Point. Como en *Double Negative*, *Spiral Jetty* está pensada para entrar en ella, para recorrer los arcos de la espiral, que se estrechan hacia su centro, al que se puede llegar andando sin ninguna dificultad. Rosalind Krauss comenta sobre esta obra:

La experiencia que la obra suscita es la de un continuo descentramiento en el seno de la inmensa extensión del lago y del cielo. El mismo Smithson, escribiendo sobre su primer contacto con la localización de su obra, evoca la vertiginosa reacción de percibirse a sí mismo como descentrado: «Al contemplarlo, el lugar reverberaba sobre el horizonte como sugiriendo un ciclón inmóvil, mientras que todo el paisaje pareciera estremecerse con la vibración de la luz. Un terremoto latente se desplegó en una curva inmensa. De este espacio giratorio surgió la posibilidad del malecón espiral. Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna abstracción podían resistir la realidad de esta evidencia fenomenológica»²⁸.

²⁸ *Ibid.*, p. 273. El texto de Smithson citado por Krauss está tomado de «The Spiral Jetty», en Gyorgy Kepes (ed.), *Art of Environment*, 1972. Recogido íntegramente en Jack Flam (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, University of California Press, 1996, pp. 146. Otra traducción de este mismo texto de Smithson en español se puede encontrar en AA.VV., *Robert Smithson*, Valencia, IVAM-Centre de Arte Julio González, 1993, p. 183.

Silencio y vacío escénico

Desde finales de los años sesenta se vienen planteando exposiciones donde las obras no pretenden atraer la atención del espectador sobre sus cualidades físicas, sino que, carentes de un centro que polarice la mirada de quienes las contemplan, proponen establecer relaciones con el espacio en el que se encuentran instaladas. A pesar de no existir un polo de centralidad sobre el que dirigir la mirada, la apabullante presencia de algunas de estas obras pone en evidencia aquella parte del espacio de la sala que no ocupan, manifestando la «ausencia» de su exterior.

Una crítica sobre una exposición en la que se exhibían obras de Donald Judd y Robert Morris en la Dwan Gallery de Nueva York, firmada en 1967 por Michael Benedikt, puede dar una idea del temprano interés despertado por estas obras cuando escribe:

La [escultura] de Morris era un bloque blanco de 12 pies de ancho que atraía la atención de una manera especial hacia los límites de la galería, especialmente a las paredes, con las que tenía un estrecho parecido. Aunque grisáceas, seis cajas de hierro galvanizado, cuya altura llegaba a la cintura, también parecían esculpir el espacio de fuera, llevando el interés más al espacio que las rodeaba que al suyo propio. En ambos casos, uno sentía como si estuviera paseando en el interior de un aspecto importante de la obra²⁹.

La idea de significar el espacio vacío aparece también por primera vez en el poema de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés* (1898)³⁰. Mallarmé concedió una importancia extrema a los espacios tipográficos en blanco, los silencios, de este poema que no son menos difíciles de componer que los propios versos. La música, pocos años antes que la escultura, ha tomado esta idea de valorar el vacío, el silencio, a través de lo construido, así el «silencio» se vuelve significativo en la obra musical de John Cage.

En 1949 Robert Rauschenberg cursó un semestre con el pintor Josef Albers en el Black Mountain College³¹. Este colegio, situado cerca de Asheville, en Carolina del Norte, que estaba constituido a partes iguales por profesores y alumnos, pretendía desarrollar algunas de las ideas pedagógicas del desaparecido instituto alemán de la Bauhaus. Allí Rauschenberg tuvo ocasión de conocer al coreógrafo Merce Cunningham, al compositor John Cage, que eran los responsables del departamento de danza y música del *College*, y al arquitecto Buckminster Fuller, que pretendía erigir su primera cúpula geodésica como aula escolar.

Tres años después volverán a coincidir todos ellos en la misma institución, pero, mientras tanto, Rauschenberg ha realizado en 1951 sus célebres *All white paintings*, una serie de siete grandes cuadros monocromos, compuestos de unidades modulares, de 72 pulgadas de altura, 1,83 metros, de tal manera que el primero estaba formado

²⁹ Michael Benedikt, «Sculpture as Architecture...», cit., p. 74.

³⁰ Véase, entre las muchas ediciones del poema, Stéphane Mallarmé, *Poesía*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1982 (ed. bilingüe), pp. 155-199.

³¹ Véase Vincent Katz (ed.), *Black Mountain College*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

por una unidad, el segundo por dos, y así sucesivamente hasta una obra compuesta de siete paneles que alcanza las 125 pulgadas de largo³². Se trata de unas inmensas superficies mates y neutras, pintadas con varias capas superpuestas de pintura industrial blanca, aplicadas con rodillo, que, según palabras del propio Rauschenberg, han sido: «Tratados con la suspensión, la emoción y el cuerpo de un silencio orgánico, la restricción y libertad de la ausencia, la plenitud plástica de la nada, el punto donde un círculo comienza y acaba»³³. De esta explicación me gustaría destacar las ideas de suspensión, emoción, silencio, ausencia, plenitud de la nada y la idea de círculo que comienza y acaba. En realidad, hay que destacar todas y cada una de las palabras de esta breve cita de tres renglones porque en ella se resume la reinterpretación de lo sublime en el ocaso de la modernidad.

La contemplación de los *All white* impresionó muy vivamente a John Cage, como ha dejado escrito en su libro *Silence: Lectures and Writings*, donde en tono poético destaca que «Las pinturas blancas eran aeropuertos para las luces, las sombras y las partículas»³⁴. Como producto de esta impresión va a surgir la partitura titulada *4'33'*, la obra que más polémica ha levantado en la música del siglo XX, porque en ella no se debe producir ningún sonido, sino que se interpreta únicamente el silencio. John Cage plantea una obra en tres movimientos, que estrenó el pianista David Tudor en el *Maverick Concert Hall* de Woodstock, en el mes de agosto de 1952, en la que el intérprete se sienta ante el piano y no hace sonar ninguna nota, simplemente mide el acontecimiento temporal de permanecer «activamente en silencio» durante ese tiempo, tal como haría cualquier intérprete que tiene ante sí unos compases de espera hasta volver a hacer sonar su instrumento.

Tal vez, el fenómeno que más va a llamar la atención de esta obra es la abismal disociación entre conocimiento y experiencia que se produce en el oyente. Desde el conocimiento, el contenido, significado y procedimiento de la obra parece negado a los oídos. Para conocer esta obra no se necesita siquiera el acto físico de escucharla, basta con que alguien explique que durante cuatro minutos y treinta y tres segundos no surge ninguna nota musical del piano y se comprenderá de qué se trata.

Pero desde la experiencia, la escucha, sobre todo cuando la obra se interpreta en un escenario, hace que esta estructura musical, que desde un disco resulta efectivamente tediosa e inútil, cobre un inesperado interés al superponerse al silencio instrumental una infinidad de acontecimientos visuales y sonoros, imprevistos por el autor y el intérprete, que convierten esta estructura vacía en un fenómeno a través del cual percibimos conscientemente el transcurso del tiempo como estructura narrativa. La

³² La serie de las *All white paintings*, junto con las *All black paintings*, cuadros del mismo tipo, pero pintados totalmente de negro, se exhibieron en Betty Parsons's Gallery en ese mismo año de 1951. La obra formada por siete paneles, que alcanza la longitud de 317,50 cm, es propiedad del Guggenheim Museum de Nueva York.

³³ Tomado de una carta escrita por Robert Rauschenberg a Betty Parsons desde el Black Mountain College, fechada el 18 de octubre de 1951. Citado por Lawrence Alloway, «La evolución de Rauschenberg», en el catálogo de la exposición *Robert Rauschenberg*, Madrid, Fundación Juan March, 1985, s.p.

³⁴ John Cage, «Sobre Robert Rauschenberg, artista, y su obra», en *id.*, *Silencio*, Madrid, Árdora, 2002, p. 103.

disociación entre conocimiento y experiencia en una obra es la base de muchos de los trabajos de artistas como Walter de María y de Robert Morris, artistas a los que se pueden considerar discípulos de John Cage.

De la misma manera que sucede en la obra *4'33"* de John Cage, en las instalaciones, el espacio «no ocupado» por los elementos escultóricos, por los sólidos que se ubican en el espacio, cobra tanta significación como el espacio ocupado, convirtiéndose así todo el espacio en escultura. La importancia del compositor John Cage en el desarrollo de la escultura contemporánea no es casual, ya que a su alrededor se reunieron pintores, escultores, coreógrafos y arquitectos de la costa oeste americana. A principios de los años sesenta, John Cage influyó con su estética entre zen y dadaísta sobre un grupo de jóvenes artistas que se encontraron alrededor de la California School of Fine Arts. La música punzante y monótona de La Monte Young, el teatro de danza de Ann Halprin, muy emparentado con el psicodrama, y los *happenings* ejercieron una auténtica fascinación sobre los pintores que entonces trabajaban al norte del Bay Area de California. En 1959-1960, Walter de María, que como Mark di Suvero se graduó en la universidad de Berkeley, dirigió el programa *Music-Theater-Events* de la Escuela de Bellas Artes de California, donde Robert Morris realizaba sus estudios³⁵.

La deuda de la escultura del *minimal art* con la música y con el teatro no ha sido suficientemente estudiada, pero existen indicios más que sobrados para asegurar que uno de los grandes saltos que la escultura de la posmodernidad ha dado en el dominio de un espacio que antes le era ajeno ha sido gracias al apoyo de experiencias de carácter escénico.

Conocida, aunque tal vez no con la profundidad deseada, es la influencia de algunos dramaturgos, como Peter Brook³⁶, en movimientos como el *pop art* y el *minimal art*, así como ese género nuevo en los años sesenta que es el *happening*³⁷ y que tan importante ha sido para escultores como Claes Oldenburg o Robert Morris. Por otra parte, en casi todas las monografías sobre escultura americana se encuentran infinidad de testimonios donde se relaciona la escultura de este periodo, además de con la arquitectura, con el teatro y la música.

Aunque pueda parecer que no existe una relación clara entre el *happening* y la arquitectura, y sus respectivas influencias sobre la escultura, esto no es así. No voy a pretender establecerla aquí, pues sería tema, tal vez, para otro libro, pero sí está perfectamente estudiada la relación entre los *happenings*, las *instalaciones* y *environments*, de los que me ocupare más adelante. En cualquier caso, merece la pena recordar que el

³⁵ Cfr. Barbara Rose, «La escultura norteamericana...», cit., p. 251.

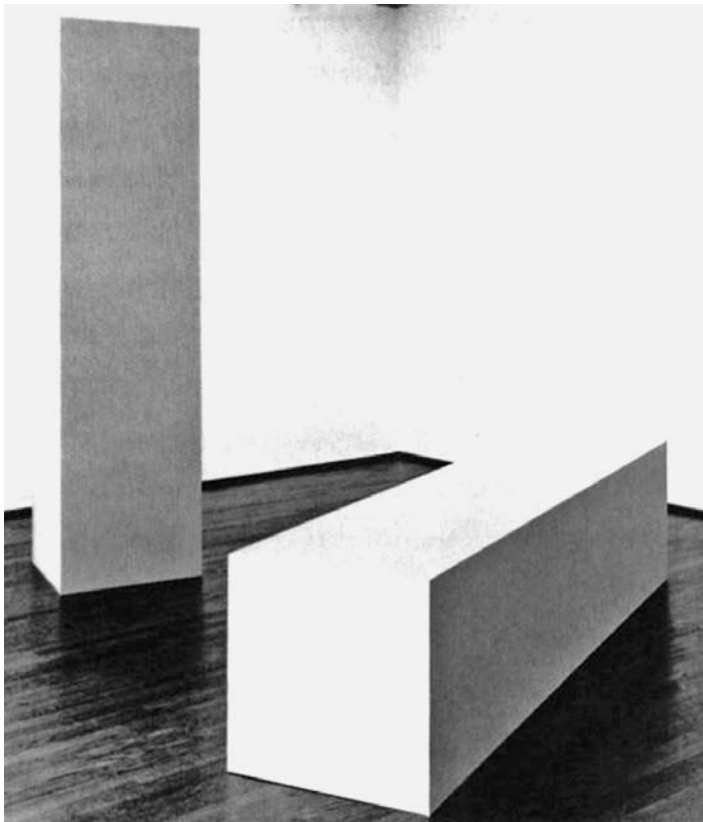
³⁶ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1973 [ed. ingl.: 1968]. Aunque el título (en inglés *The Empty Space*) es enormemente significativo, el libro no habla del espacio como problema teatral, sino que expone la técnica del dramaturgo inglés, sin embargo, deseo reproducir las primeras frases del libro ya que son enormemente explícitas. El libro comienza: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral».

³⁷ Véase Jean-Jacques Lebel, *El happening*, Buenos Aires, Nueva-Visión, 1967; AA.VV., *Happening & Fluxus. Materialien zusammengestellt von H. Sohm*, Colonia, Koelnischer Kunstverein, 1970.

teatro de esta época y, sobre todo, las corrientes más vanguardistas destierran el texto y sus implicaciones literarias, sustituyendo la «acción dramática» por la acción sin más calificativos que se soporta y desarrolla en un espacio, en el espacio escénico. Corrientes como la danza-teatro y el *happening* van a hacer un uso del espacio hasta entonces insospechado para escultores y arquitectos.

Otro género escultórico surgido indirectamente como consecuencia del *happening*, que participa de la acción, es la *performance*. Para muchos autores, las *performances* son consideradas obras netamente escultóricas desarrolladas en el tiempo y en el espacio. Aunque ambos géneros han contribuido decisivamente a la conquista del espacio por parte de la escultura, no voy a hacer mayor mención aquí de ellos por alejarse de las relaciones que pretendo establecer, pero sí deseo profundizar un poco más sobre cierta relación entre el teatro y la escultura, que tienen como nexos de unión el espacio y el cuerpo humano.

Como he comentado, la escultura ha estado atada desde sus orígenes a la representación del cuerpo humano. Aunque los escultores actuales pretenden independizar su obra del antropomorfismo, lo cierto es que para la escultura, igual que para la arquitectura, el cuerpo humano sigue siendo una referencia inevitable. La analogía antropomórfica, sin embargo, supera la simple comparación de escalas, el escultor reta a



24. Robert Morris,
Two Columns, 1961.

ese cuerpo cargando a la escultura de diversos significados o dotándola de características humanas no relacionadas necesariamente con el antropomorfismo. Así, las diversas actitudes del cuerpo humano se ven reflejadas en las esculturas de carácter más abstracto y en aquellas que son pretendidamente menos representativas. Por esto, la escultura no deja de tener algo de teatral y, por esto también, el teatro y la escultura se encuentran muy próximos en el arte de los últimos años.

Esto es lo que sucede con una obra de Robert Morris del año 1961 titulada *Two Columns* (fig. 24) que, a pesar de poseer un título arquitectónico, tiene su origen en una representación teatral. La obra consiste en dos volúmenes prismáticos de idénticas dimensiones, 2,40 metros largo con una sección cuadrada de 60 centímetros de lado, que se sitúan en dos posiciones diferentes: una tumbada y otra de pie. Ambas «columnas» responden a la intuición de cuerpos humanos de los que el escultor no pretende representar más que sus posiciones o, si se quiere, «posturas», uno yacente y el otro erguido, estableciendo una relación entre ellos, como si se hubiera congelado un diálogo entre ambas piezas. Que esta relación no es meramente espacial lo confirma Jeremy Gilbert-Rolfe cuando afirma:

Toda la reciente obra de Morris centra la atención en la idea de una actuación individual, de una figura moviéndose alrededor del espacio. De esta manera, Morris, como es habitual, hace difícil decidir si su obra ocupa el espacio de la escultura, el del teatro o el de la danza. Esto es una confusión importante. En el fondo es necesario ver la obra de Morris como escultura, porque sólo cuando pensamos en ella como tal empieza a tener sentido su empleo de la temporalidad,

y más adelante confirma:

La obra de Morris es teatral, pero no es teatro; el teatro depende más completamente del desarrollo secuencial, y de una alteración internamente generada de esta secuencialidad³⁸.

La idea de crear esculturas que al carecer de centro permitan rodear al espectador, es decir, situarle a éste como centro de la obra, está relacionado con algunas experiencias anteriores desarrolladas en el mundo del teatro. En toda la tradición occidental se ha impuesto, durante siglos, lo que se conoce con el nombre de «escena a la italiana», es decir, ese tipo de espectáculo en el que todos los espectadores miran hacia un mismo punto, el escenario, que se encuentra fuera de la sala, sobre el que se centra la visión siguiendo una forzada perspectiva que hace inequívoco el lugar hacia el que hay que dirigir la atención. Contra esta práctica heredada del antiguo teatro griego, en el que todos los ejes del hemiciclo convergen en la escena, se reveló en los años treinta el dramaturgo Antonin Artaud, quien propone que los espectadores no estén separados de los actores por las candilejas, dando indicaciones en algunas de sus obras

³⁸ Jeremy Gilbert-Rolfe, «Robert Morris: The Complication of Exhaustion», *Artforum* (septiembre 1974), pp. 44 y 45.

para que desaparezca la escena a la italiana y los actores desarrollen la acción por todo el perímetro de la sala de tal forma que los espectadores pasarían así a ocupar el centro de la escena en vez de contemplar ésta desde fuera³⁹.

No es casual que Robert Morris o Carl Andre estén rozando con su obra escultórica el mundo del teatro. El interés por lo teatral y lo escultórico consigue su punto álgido en una obra de Morris, presentada en el año 1974, titulada *Voice*. La pretensión de esta obra es alterar el espacio determinado por los muros de la galería de arte o el museo donde se expone, y para ello no sólo utiliza cuerpos sólidos que ocupan físicamente el espacio de la sala, sino que dota a estos cuerpos volumétricos de voz. Si en la obra *Columns* Morris pretende que el público pueda identificar los geométricos volúmenes prismáticos con la forma esquemática del cuerpo humano, gracias a la proporción alargada que poseen, al dotar ahora a estos inertes y geométricos prismas de voz les confiere inequívocamente un carácter antropomórfico y simbólico, como el que tienen las columnas en los órdenes arquitectónicos, que representan de forma abstracta guerreros, matronas o doncellas, según el orden al que pertenecen.

Robert Morris consiguió alterar el espacio arquitectónico de la galería en que presentó *Voice* al modificar el volumen del espacio por medio del sonido que surgía de cuatro grandes altavoces, que situó en el centro de cada una de las cuatro paredes que forman la estancia, de tal manera que las voces configuran un recinto sonoro romboidal que se sitúa oblicuamente dentro del espacio rectangular de la galería. Dentro de este rombo, los espectadores podían sentarse en unos prismas de cuatro tamaños diferentes que presentaban el mismo acabado, en color blanco, que ofrecían las columnas-altavoces.

La obra escultórica no son los altavoces, ni los prismas que se ofrecen como asientos, ni tampoco los cuatro altavoces y los asientos yuxtapuestos. La escultura es el conjunto que forman el espacio de la galería con los altavoces y los asientos, a los que hay que sumar la voz, la narrativa dramática que, durante las tres horas y media que duraba cada sesión, inundaba de sonido el espacio físico.

Jeremy Gilbert-Rolfe explica:

Experimental «Voice» es explorar la escultura a través de la elaboración de lo temporal al precio de la reducción de lo atemporal a su mínimo común denominador, al nivel en el que la escultura se declara a sí misma autónoma hasta el punto de convertirse en un espacio institucional que reemplaza a su contexto arquitectónico [...]. «Voice» es una escultura en la que la audiencia está experimentando la obra, permaneciendo dentro de ella, en lugar de moviéndose a su alrededor. El espacio propio de cada uno se identifica completamente con el espacio de la escultura. Es un espacio llenado con palabras grabadas, afectado y alterado por ellas⁴⁰.

Desde 1974, muchos artistas, sobre todo aquellos que se sirven de tecnologías audiovisuales, usan y abusan en sus obras del sonido y de las voces grabadas que se des-

³⁹ Véase Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, cit.

⁴⁰ Jeremy Gilbert-Rolfe, «Robert Morris...», cit., p. 46.

parraman inundando moleestamente otros espacios, lo cual puede distorsionar hoy el valor y el sentido que poseyeron aquellas primeras obras.

La capacidad del sonido para modelar el espacio ha sido un tema que, antes que a los artistas plásticos, ha interesado a los músicos. Algunos compositores, como Charles Ives, piden en sus partituras⁴¹ que se emplacen grupos de músicos en diferentes puntos del salón para conseguir efectos sonoros en el espacio de lejanía o proximidad que son independientes de la dinámica con que son interpretados los instrumentos⁴².

Sin embargo, quien ha traspasado la frontera entre la música y las artes plásticas, también en este tema, ha sido John Cage, que ha publicado una obra, en realidad un poema fonético, que ha titulado con el indicativo título *Sculpture Musicale*⁴³, basada en un frase de Marcel Duchamp que dice: «sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure», frase con la que compone Cage su poema *mesóstico*.

⁴¹ Por ejemplo en *Central Park in the Dark* (1907).

⁴² Véase Javier Maderuelo, *Charles Ives*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1986, pp. 91 y 98-99.

⁴³ John Cage, *Sculpture Musicale*, Madrid, Estampa, 1991.

OBJETOS ESPECÍFICOS

El sentido de orden y la configuración geométrica que caracterizan las obras del *minimal art*¹ se materializan en unos soportes muy concretos que suelen estar dotados de una presencia física contundente y específica. Estas obras se reconocen por compartir unas características tipológicas y formales de acusado carácter geométrico y por servirse de un repertorio material ligado a procesos industriales de construcción. Su realización es metódica y racional, y con frecuencia su ejecución material está confiada a la industria o aprovecha «objetos encontrados» de la misma².

Estos «objetos» geométricos, tridimensionales y simples, son construidos como unidades modulares que se presentan generalmente agrupadas en cada obra según diferentes configuraciones, pero que, con su redundancia, concretan unas formas «específicas» que Donald Judd ha denominado con el término «objetos específicos»³.

De las partes al todo: una cosa tras otra

Desde el Renacimiento el espacio perspectivo, que ha dominado la representación pictórica occidental, se ha basado en el establecimiento de ejes de simetría y relaciones compositivas en las que las figuras y los elementos plásticos se han jerarquizado según distancias y tamaños, ocupando cada uno de ellos un lugar preciso en la superficie del cuadro. Así pinturas como *La entrega de las llaves a San Pedro*, de Perugino, o *Los desposorios de la Virgen*, de Rafael Santi⁴, se convierten en modelos canónicos de compo-

¹ Toda vez que se ha generalizado el término *minimalismo* para nombrar un estilo de moda que atañe a todo tipo de objetos y ambientes, utilizaré aquí el término *minimal art* para referirme a las manifestaciones artísticas.

² Cfr. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1974*, Torrejón de Ardoz, Akal, ³1986, p. 102.

³ Donald Judd, «Specifics Objects», *Arts Yearbook* 8 (1965) [ed. cast.: «Objetos específicos», en AA.VV., *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996, pp. 13-21].

⁴ *La entrega de las llaves a San Pedro*, 1481-1482, Capilla Sixtina, Vaticano; *Los desposorios de la Virgen*, 1504, Milán, Pinacoteca di Brera.

sición que muestran cómo cualquier figura o elemento que se sitúa a un lado del cuadro reclama como contrapeso otra figura o elemento que debe ser situado en el lado opuesto a una distancia equivalente. Desde el Manierismo, el eje puede ser desplazado hacia un lado o colocado en posición diagonal, pero, en todo el arte occidental, tanto si se trata de pintura o arquitectura, de escultura o jardinería, la idea de composición basada en el equilibrio entre las partes y en la jerarquización de los elementos está siempre presente.

La pintura abstracta, a pesar de su voluntad de reinventar el mundo plástico, es inevitablemente deudora de los atavismos dictados por aquellas normas. Si bien Kandinsky logró liberar los elementos plásticos de las convenciones icónicas, no supo desembarazarse de la idea de composición, aunque en algunas de sus obras se aprecie que las relaciones entre figuras y colores no dependen de un único centro. Piet Mondrian, por su parte, adoptó como norma una rigurosa rejilla de líneas horizontales y verticales que atan y limitan unas figuras cuadrangulares configurando composiciones relacionales, de tal manera que cada figura rectangular ocupa su puesto sin interferir el espacio destinado al resto de las figuras, que se acoplan entre sí hasta completar toda la superficie del cuadro; mientras que Malevich intentó otro tipo de equilibrio, deformando sutilmente la rectitud de las formas geométricas, colocándolas en posiciones inestables o disolviendo la figura en el fondo, como sucede con su célebre *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*.

De alguna manera, se puede afirmar que en la vieja Europa, siguiendo una tradición que se ha forjado durante siglos, se ha destilado una retórica de la imagen con unas normas que, como las literarias o las musicales, conducen hacia un discurso que pretende complacer, persuadir y convencer al receptor de las obras.

En el caso de la música, donde el término composición tiene un sentido que raya con lo absoluto, esas normas han llegado a rozar la categoría de leyes físicas universales, por medio de las cuales se consigue la armonía de los sonidos, y de preceptos rigurosos, como los del contrapunto, que permiten la legibilidad de las diferentes líneas que trazan el discurso polifónico. Cuando el compositor austríaco Arnold Schönberg altera de manera radical esas relaciones entre los sonidos y propone el sistema serial dodecafónico, no libera las notas de las interdependencias comunes, sino que la atonalidad de sus obras surge de la imposición de otro tipo de relaciones entre ellas, basadas en la continuidad y la simetría, con las que sustituye las leyes de la armonía tradicional, haciendo así evidente la arbitrariedad en la que se basa el lenguaje musical tonal.

John Cage fue alumno de Schönberg en composición⁵, con él estudió tanto el sistema contrapuntístico de Bach y las leyes de la armonía tradicional como el sistema atonal del serialismo dodecafónico, pero, según confesión del compositor californiano, no teniendo las aptitudes necesarias para la armonía estructural, que califica de «El

⁵ Entre los años 1934 y 1935, John Cage asistió a los cursos de Schönberg de «Análisis musical» en la University of Southern California y de «Contrapunto y Análisis musical» en la University of California in Los Angeles (UCLA) y también recibió de él, de forma privada y gratuita, clases de Contrapunto.

medio usado para distinguir una parte de la composición de otra»⁶, se apartó de las enseñanzas de su maestro para «desmilitarizar el lenguaje de la música»⁷, es decir, para romper el juego de relaciones compositivas que atan las notas y permitir que los sonidos surgieran libres de cualquier tipo de jerarquías.

Dada la influencia que John Cage ha ejercido continuamente sobre varias generaciones de artistas plásticos, creo necesario reproducir un texto en el que describa el proceso de composición utilizado en dos obras suyas fechadas en el año 1952.

Mi trabajo reciente [...] [está] basado en que una determinada cantidad de compases tenga una nota pautada, de modo que las extensiones largas guarden la misma relación dentro del todo que las cortas dentro de la unidad. Anteriormente, sin embargo, estas extensiones eran duraciones de tiempo, mientras que en mis recientes trabajos existen solamente en el espacio...

y añade más adelante:

Es, pues, posible hacer una composición musical cuya continuidad esté libre de memoria y gustos personales (psicología) y también de literatura y de las «tradiciones» del arte. Los sonidos penetran en el espacio-tiempo centrados en sí mismos, sin la traba de tener que rendir servicios a una abstracción: sus 360 grados de circunferencia libres para un juego infinito de interpretación⁸.

De esta manera, John Cage, en los primeros años cincuenta, abre las puertas a la aleatoriedad y libera la creación artística de las reglas que impone cualquier sistema de composición. Sus ideas compositivas, que son consecuencia de una compleja serie de influencias, tanto occidentales como orientales, entre las que se encuentra la actitud de Marcel Duchamp ante el arte y el automatismo predicado por el surrealismo, permitirán legitimar técnicas plásticas como el *dripping*, es decir el chorreo de pintura⁹, que caracteriza la obra de un pintor como Jackson Pollock, en la cual los trazos no responden a ningún planteamiento compositivo predeterminado, sino que siguen los impulsos de un automatismo gestual que surge de cierta voluntad expresiva, de tal manera que la superficie del cuadro queda totalmente invadida de pintura sin que en ella se puedan distinguir partes.

Las *Drip Paintings* de Jackson Pollock, las *Zip Painting* de Barnett Newman y los «campos de color suspendidos» de Mark Rothko fueron presentados por la crítica como prueba de la emancipación del arte norteamericano de la tradición europea.

⁶ John Cage, «Una declaración autobiográfica» [1989], en *id.*, *Escritos al oído*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999, p. 34.

⁷ Véase Carmen Pardo Salgado, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001, pp. 89-95.

⁸ John Cage, «Composición. Descripción del proceso de composición utilizado en *Music of Changes* e *Imaginary Landscape n.º 4*» en *id.*, *Silencio*, Madrid, Árdora, 2002, pp. 57 y 59.

⁹ El *dripping* es una técnica que Jackson Pollock empieza a utilizar a finales de 1946 o principios de 1947 consistente en dejar chorrear pintura desde una lata agujereada sobre el lienzo colocado en el suelo.

Pero, en estas obras, que se denominarán con el calificativo genérico *all over*¹⁰, al quedar toda la superficie del cuadro cubierta uniformemente de pintura, «hace que todos los elementos y todas las zonas del cuadro sean equivalentes en su acento y en su énfasis»¹¹, la única novedad que realmente ofrecen es haber desterrado la idea tradicional de composición, es decir, de establecer algún tipo de relaciones entre elementos o partes que, al ser inexistentes, quedan abolidas.

La experiencia de Ad Reinhardt de pintar cuadros en los que el fondo y las figuras han sido ejecutados con el mismo color conduce no sólo a confundir ambos términos, sino a mostrar unas obras en las que la composición, tal como era entendida tradicionalmente, ha naufragado, ya que las partes que conforman el cuadro se hacen difíciles de distinguir¹². De la misma manera, los *All black paintings* y, sobre todo, los *All white paintings* de Robert Rauschenberg consiguen conformar un espacio pictórico en el que cualquier idea de composición ha desaparecido; las únicas «partes» que se pueden distinguir, aunque difícilmente diferenciar, son los paneles que forman el conjunto de cada una de las obras. Estos paneles aparecen unidos unos a otros o, si se me permite expresarlo en la jerga del *minimal art*, aparecen «uno tras otro».

Tal vez quien mejor ha expresado el rechazo a las ideas tradicionales de composición en los años cincuenta y sesenta sea Donald Judd, cuando enuncia: «El orden no es ni racionalista ni fundamental. Es sencillamente orden, como el de la continuidad de una cosa tras otra»¹³. La fórmula «una cosa tras otra» evita establecer relaciones entre las partes y permite conseguir la idea de totalidad y economía formal. Una composición «no relacional» que pretenda anular las jerarquías aspira a presentarse como una totalidad, manera como los artistas del *minimal art* deseaban que fueran contempladas sus obras.

Barbara Rose indica que el origen de la repetición como fórmula compositiva se encuentra en la insistencia rítmica del poema de Gertrude Stein «*A rose is a rose, is a rose, is a rose...*», así como en algunos de sus escritos¹⁴, de tal manera que la repetición tendría una filiación claramente norteamericana. La sustitución de cualquier tipo de composición por la mera repetición, que dará origen a la música y el arte «repetitivo»,

¹⁰ El término *all over* fue utilizado por el crítico Clement Greenberg para referirse a las obras pictóricas que se resuelven como una superficie plana cubierta de pigmento en la que no se particulariza ninguna zona concreta, cuyo color está uniformemente repartido, llegando hasta los mismos bordes del lienzo; de esta manera, se acentúa el carácter plano y antiilusorio que debería tener la pintura.

¹¹ Clement Greenberg, «The Crisis of the Easel Picture» [1948], en *id.*, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 155 [ed. cast., «La crisis de la pintura de caballete», *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 180].

¹² Por la misma razón, mucho antes, John Cage había hecho naufragar el concepto de composición *schönbergiano* en el ámbito de la música.

¹³ Donald Judd, «Specifics Objects», *cit.*, p. 82. Esta frase aparece citada en muchas publicaciones en español, cada una de las traducciones ofrece diferentes matices que, afortunadamente, no alteran su sentido, al final, me he decidido por traducirla directamente del original en inglés, por lo que la frase que ofrezco no coincide exactamente con el texto que he tomado de referencia: *id.*, «Objetos específicos», en AA.VV., *Minimal Art*, *cit.*, p. 17.

¹⁴ Véase Barbara Rose, «ABC art», *Art in America* (octubre-noviembre 1965). Hay traducción al español: «ABC art», en AA.VV., *Minimal Art*, *cit.*, pp. 41-42. En cuanto al texto de Gertrude Stein «Composition as Explanation», véase Gertrude Stein, «Composición como explicación», *Retratos*, Barcelona, Tusquets, 1974, pp. 85-96.

no es un asunto baladí que atañe a una moda estilística, no sólo porque sea adoptada por artistas de la talla de John Cage, Frank Stella, Robert Rauschenberg, Richard Serra, Donald Judd y Andy Warhol, por mencionar sólo algunos¹⁵, sino por la voluntad que anima esta decisión ya que, como comenta Rosalind Krauss: «... en una entrevista conjunta, él [Donald Judd] y Stella insistieron en su interés por la composición disponiendo “una cosa detrás de otra”. Era, decían, una estrategia para evitar la composición relacional que identificaban con el arte europeo»¹⁶.

Después de la Segunda Guerra Mundial, algunos artistas norteamericanos estaban buscando unas señas de identidad propias, para lo cual era necesario apartarse de la retórica del arte europeo que en Estados Unidos se empieza a contemplar, lo mismo que su sociedad, como cargado de prejuicios ancestrales. La modernidad, para ellos, consistía en apartarse de esos atavismos que se hallan presentes en la iconografía, los significados, las alegorías, el ilusionismo, los temas y los géneros, e intentar realizar un arte tan diferente que, incluso, no pudiera encasillarse ni como pintura ni como escultura, y que no se basara en las reglas de la tradición heredada. De aquí que a la simplicidad de la forma y la frialdad de los materiales les debieran corresponder unas reglas de composición «específicas» que respondieran a las ideas de totalidad, unidad, limpieza, visibilidad y objetualidad.

Simón Marchán lo expresa con estas palabras:

Preocupados pues en no caer en lo que critican, cuando en las obras de D. Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt o Robert Smithson aparece el plural, esto es, varias unidades, éstas suelen ser repeticiones de lo idéntico, o, a lo sumo, permutaciones que no dejan lugar a dudas sobre sus intenciones de obtener la *wholeness*¹⁷.

El carácter holístico (*wholeness*), de totalidad, que buscan los artistas del *minimal art* conduce a la repetición, a la progresión y a la permutación, pero sobre todo desemboca en la reducción y en la tautología.

Con el fin de superar el tedio de la repetición innecesaria, desde 1964 Donald Judd comienza a crear unos tipos de obras tridimensionales que se cuelgan en la pared, pero que tienen una particularidad muy concreta: la contingencia de su multiplicación. En 1964 crea una primera pieza, hoy destruida, que tituló *Progresión* (fig. 25), esta obra consistía en un tubo de aluminio de sección cuadrada, que tenía cosidos varios fragmentos de otro tubo de la misma sección, cuyos tamaños y separaciones seguían idéntica progresión geométrica. Esta pieza le serviría a Donald Judd como modelo para construir una serie de obras que, en distintos tamaños, materiales y colores, irá produciendo hasta bien entrados los años setenta.

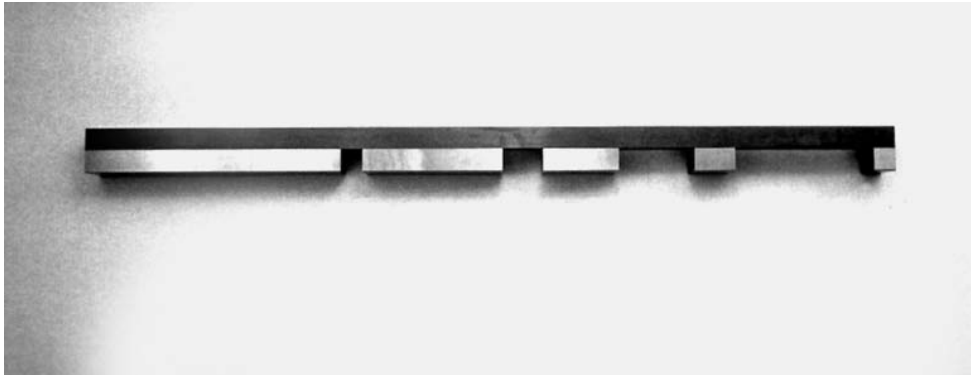
¹⁵ La «música repetitiva» llegó a ser un estilo bastante coherente que se fraguó en torno a compositores como Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young, Gordon Mumma y un largo etcétera que destilaron formas musicales y procedimientos muy originales. A estos compositores se les ha conocido también con el calificativo de «minimalistas».

¹⁶ Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Tres Cantos, Akal, 2002, p. 240.

¹⁷ Simón Marchán Fiz, *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*, Bilbao, Rekalde, s.f., p. 32.

Sobre estas obras comenta Steven A. Nash:

Las cajas metálicas, con un preciso acabado, tienen la austera rectilineidad y las superficies tecnológicas que acabarían siendo una de las características de Judd. La progresión geométrica de elementos basada en un cálculo del incremento del espacio entre masas decrecientes le llevó a preocuparse por las secuencias matemáticas. En la proyección volumétrica de la pared hay una exploración más planificada de la suspensión y del desplazamiento geométrico del espacio. La combinación de colores y de superficies revela una sensualidad contenida, otra característica de la obra de Judd¹⁸.



25. Donald Judd, *Untitled (Progresión)*, 1974.

Ausencia del pedestal

El declive de la escultura que se produjo en la modernidad vanguardista comenzó a finales del siglo XIX, con el desvanecimiento de la lógica del monumento, cayendo la escultura en lo que Rosalind Krauss ha calificado como su «condición negativa»... una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar¹⁹. Esta era una situación nueva para la escultura moderna que, no teniendo que conmemorar algo concreto en un lugar determinado, es realizada sin tener que atender a las particularidades de ceñirse a un asentamiento específico, pudiendo ser instalada en cualquier sitio, lo que la convierte en un arte nómada. La escultura pasa de esta manera a ser un arte sin raíces y, por lo tanto, sin necesidad de pedestal que la ate al suelo. Comenta Rosalind Krauss que

¹⁸ Steven A. Nash, «Catálogo», en AA.VV., *Un siglo de escultura moderna*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 161.

¹⁹ Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido» [1978], recogido en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 293.

Mediante la fetichización de la base, la escultura se extiende hacia abajo hasta absorber el pedestal [...]. El arte de Brancusi es un extraordinario ejemplo del modo en que esto ocurre. En una obra como *Gallo*, la base se convierte en el generador morfológico de la parte figurativa del objeto; en las *Cariátides* y la *Columna sin fin*, la escultura es toda ella un basamento²⁰.

La integración indiferenciada de base y escultura es un signo indicador de esta ausencia de hogar. En la mayoría de los casos, estas esculturas que no han sido concebidas para ser ubicadas en ningún asentamiento predeterminado carecen por completo de pedestal. Muchas de ellas son exhibidas sobre plintos ocasionales que pretenden, elevándolas del suelo, indicar que lo que está colocado encima es una obra de arte y requerir a su alrededor de un espacio sacralizado que el espectador no debe transgredir, de la misma manera que el actor se coloca en el proscenio y las candilejas señalan una frontera entre espectadores y actores.

Las esculturas del *minimal art* poseen una cualidad de objeto que se refuerza por el hecho de que en sí mismas no contienen la peana, pero tampoco ésta se toma prestada en el ocasional plinto de la galería de arte o el museo donde se exhiban, sino que sus autores requieren que sean simplemente depositadas sobre el suelo, rompiendo así la barrera, saltando del escenario al patio de butacas, donde se hallan los objetos de uso común.

En otros casos, como sucede con la obra de Ulrich Rückriem (fig. 58), toda la escultura es un único e inmenso pedestal que, clavado en el suelo, se enfatiza a sí mismo. Sin embargo, el escultor que extrema más este problema en su obra es Carl Andre, quien asegura que una obra de arte nunca se monta de forma duradera, sino de manera fortuita y aleatoria, lo que constituye de hecho el enunciado de una nueva premisa, tan radical como la necesidad de que el espectador se vea obligado a hacer el esfuerzo de levantar o bajar la mirada en dirección a una escultura y no se limite a mirar indiferentemente hacia adelante. Si la pared es el espacio sobre el que se muestra la pintura, ¿por qué mirar la escultura en la misma posición?, ¿por qué elevar la escultura sobre un pedestal para que el espectador siga mirando al frente? Barry Le Va o el propio Carl Andre reclaman el plano del suelo como lugar sobre el que extender sus esculturas, y así obligan al público, como Napoleón en su mausoleo, a bajar la cerviz para contemplarlas.

A finales de los años cincuenta, Carl Andre se encontraba muy interesado en los formatos verticales de la pintura de Frank Stella y en el tema de la valoración del soporte en la escultura de Constantin Brancusi, sin embargo, pronto comprendió que la mejor manera de acabar con el problema del pedestal que afianza la verticalidad de la obra era renunciar a que la obra escultórica siguiera siendo un elemento erecto sobre el suelo sin, por ello, perder una buena cualidad de presencia. El problema, tal como lo planteó Carl Andre, consistía en realizar una obra que fuera el equivalente de la *Columna sin fin* (fig. 12) de Brancusi, pero que se extendiera por el suelo²¹. La manera más fácil de conseguirlo era colocar la columna directamente tumbada sobre el pavimento, como

²⁰ *Ibid.*, p. 293.

²¹ Cfr. David Bourdon, *Carl Andre. Sculpture 1959-1977*, Nueva York, J. Rietman, 1978, p. 26.

aparecen los fustes caídos de las columnas de un templo en algunos lugares arqueológicos. Es así como presenta en 1966 una serie de obras formadas por una fila de ladrillos refractarios o de hormigón, entre las que se encuentra *Lever* (Llanura) (fig. 94), pieza formada por una simple hilera de ladrillos colocados sobre el suelo, que obliga a los espectadores a mirar hacia abajo, aunque sólo sea para no tropezar con ella. Sobre este tipo de obras Carl Andre ha comentado: «Hasta un determinado momento, yo hacía cortes en las cosas. Luego me di cuenta de que lo que estaba cortando era el corte. En lugar de hacer cortes en el material, ahora uso el material como corte en el espacio»²². Esta frase pone en evidencia la voluntad de que este tipo de obras no se reduzca a la materia encerrada en la simple hilera de ladrillos que ha sido colocada en el suelo, sino que abarque todo el suelo, que la obra comprenda todo el espacio de la habitación en la que la hilera de ladrillos ha sido instalada, que la escultura, como la arquitectura, sea capaz de construir un corte que divida el espacio y obligue al espectador a rodearla. Sin embargo, extender la *Columna sin fin* de Brancusi por los suelos, aunque ésta pudiera llegar a tener una dimensión tan larga como para ser considerada con propiedad «sin fin», no resolvía del todo el problema intuido por Carl Andre.

Durante el verano de 1965, Andre experimentó una especie de revelación mientras iba en canoa por un lago en New Hampshire. Hacía tiempo que quería provocar en su obra una ruptura con la verticalidad, y en ese momento se le ocurrió que su obra debería ser tan lisa como la superficie del agua. La espejeante superficie del lago le había sugerido que «su obra debería ser tan lisa como la superficie del agua». Pero las hileras de ladrillo seguían irguiéndose, aunque muy levemente, sobre el suelo; para conseguir materializar el deseo de «obra llana», en 1967 instaló la primera de una serie de piezas que conforman dameros realizados con chapas metálicas de escaso grosor que colocó como las losas de un pavimento. Esta escultura estaba construida con placas cuadradas cortadas de una plancha de acero que había comprado en una charrería y las piezas fueron colocadas directamente sobre el pavimento de la galería de arte, como si éste hubiese sido reenlosado.

En las siguientes obras de este tipo, tituladas genéricamente con el término *Llanura*, alternará, formando dameros, piezas cuadradas de diversos materiales metálicos, como aluminio, magnesio, acero, que presentan menor grosor que esta primera obra de 1967, pero que poseen suficiente rigidez y peso como para ser indeformables e indesplazables frente a la acción de las pisadas de los espectadores.

A pesar de su ínfima altura, materialmente imperceptible, pues sólo llegan a tener unos milímetros de grosor, estas obras poseen una clara presencia física gracias a su extensión, que se derrama por el espacio, una cualidad física casi geográfica, que se ve reforzada al emplear Andre la palabra «llanura» en lugar de «plano» en muchos de sus títulos. Las piezas que forman estas «llanuras» son baldosas cortadas industrialmente en taller con impecable precisión industrial, de unos treinta por treinta centímetros, que no son soldadas ni pegadas entre sí, manteniendo de esta manera cada una de ellas su independencia unitaria. La obra se extiende sobre el suelo cuando se exhibe si-

²² Citado en David Bourdon, «The Razed Sites of Carl Andre: A Sculptor Laid Low by the Brancusi Syndrome», *Artforum* 2 (octubre 1966), p. 15.

guiendo las instrucciones de distribución y contorno fijadas por el artista, pero la obra deja de serlo cuando estas baldosas se recogen y apilan para su almacenamiento. Eventualmente, el artista puede dar instrucciones para realizar otras disposiciones, como sucedió en 1970 en la exposición realizada en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, donde se exhibieron treinta y seis «llanuras» unidas en un gran cuadro formando así una eventual nueva obra, titulada *37 Pieces of Work*²³ que, ubicada en el patio central del museo, era visible desde cualquier punto de la rampa.

Retórica de los materiales

Uno de los rasgos que mejor caracteriza a la escultura, y también a la arquitectura, a partir de los años sesenta, es el empleo deliberado de nuevos materiales que jamás habían sido utilizados con anterioridad en la creación de obras de arte. Este interés por ciertos productos industriales va a diferenciar físicamente las obras del *minimal art* de aquellas que producen escultores de otras tendencias. Los artistas del *minimal art* se interesaron por las cualidades específicas, intrínsecas y físicas, de los materiales industriales, por su capacidad de respuesta a la ley de la gravedad, por su resistencia a la presión y por su carácter biodegradable. Este interés no se refiere al formalismo, sino a la materialidad más concreta²⁴.

Como contraposición, se intuye un desprecio por materiales tales como el mármol, la piedra y el bronce, tradicionalmente asociados a las técnicas escultóricas de la talla y el modelado, y que recuerdan las prácticas de la vieja Europa. Pero aquellos materiales «tradicionales» no sólo eran preciosos por su rareza y costo económico, sino porque aseguraban la perdurabilidad de la obra, ya que las propiedades físicas que poseen les permiten resistir el paso del tiempo mejor que otros, más comunes o de menor calidad.

El culto a la novedad, que es intrínseco a la idea de modernidad, trae como consecuencia un descrédito del afán de eternidad y trascendencia que está implícito en toda obra clásica. Lo efímero, por el contrario, va a ser resaltado como cualidad material de la obra de arte desde los primeros años sesenta. Piero Manzoni, con obras como *Fiato d'artista* (1960), pieza consistente en un globo de caucho rojo que contiene el aire que el artista ha expelido de sus pulmones para inflarlo, puede ser un ejemplo explícito de esta idea de realizar obras efímeras pues, tanto el globo de caucho, un material rápidamente perecedero, como el aire (aliento del artista), que en el mínimo descuido escapa de su confinamiento, materializan esta idea de crear obras que en un futuro más o menos próximo están abocadas a desaparecer.

Los artistas del *minimal art* han desarrollado su trabajo a partir de materiales relacionados con la producción industrial a la vez que se han servido de procedimientos propios

²³ Para formar esta obra se combinaron 1.296 placas individuales y seis tipos de metales diferentes, aluminio, cobre, acero, magnesio, plomo y zinc.

²⁴ Cfr. Barbara Rose, «La escultura norteamericana: del minimalismo al land art», en AA.VV., *La escultura*, Barcelona, Skira, 1984, p. 268.

de la construcción de edificios. Una de las opiniones más extendidas es que parte del carácter arquitectónico que tienen las esculturas del *minimal art* procede de la utilización de este tipo de materiales y del empleo de las técnicas constructivas asociadas a ellos.

En los primeros años, cuando los escultores del *minimal art* eran muy jóvenes y no disponían de mucho dinero para realizar aquellas obras que deseaban, tuvieron que recurrir a estos materiales de construcción por motivos de carácter económico. Pero después, cuando pudieron realizar esculturas tal como deseaban, siguieron empleando los materiales de construcción de los edificios, aunque con acabados muy sofisticados. Todos ellos se decidieron por emplear materiales industriales, como hierro galvanizado, acero laminado en frío, tubos fluorescentes, ladrillos refractarios, bloques de gomaespuma, láminas de cobre y pintura industrial, que fueron utilizados de la manera más neutral posible, sin alterar su identidad específica²⁵.

Todos los escultores del *minimal art* hacen suya la frase de Dan Flavin: «Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos [...]. Reivindico el Arte como Pensamiento»²⁶. La capacidad conceptual del trabajo de estos escultores requiere todo su tiempo, por lo que relegan el acto físico de construir sus obras a obreros especializados que son profesionales cualificados que han sido adiestrados para realizar su trabajo en las mejores condiciones. Esta idea, que para el público en general puede resultar escandalosa, es, sin embargo, una práctica habitual en el mundo de la escultura actual. El mismo Dan Flavin, proclamaba en 1966:

Ya no es necesario que aprendáis a castigar la roca con martillos y cinceles, ni a destrozr planchas de metal con sopletes o sumergir el contrachapado en pintura; resumiendo todo aquello que constituía «el oficio» de la escultura contemporánea. [...] Ahora sé que puedo repetir sin que resulte inadecuado cualquier parte de mi sistema [...] al carecer de sentido histórico. Mi propósito no encierra significado alguno en el sentido de desarrollo estilístico o estructural; tan sólo algunos cambios en el énfasis divisorio, modificables y añadibles sin variación intrínseca²⁷.

Flavin utiliza en sus obras los soportes y los tubos fluorescentes existentes en el mercado por su neutralidad y disponibilidad, encargando a técnicos electricistas que lleven a cabo lo que es propiamente el trabajo de instalación. Lo que llama la atención en esta postura, con la que se aleja del material, no es el que «otros» ejecuten la obra, sino el que esta obra esté ejecutada por «obreros» y «técnicos» de la industria, como cerrajeros, carpinteros, electricistas e instaladores que suelen ejercer su profesión en la construcción de edificios. Parece como si los escultores exigieran ese estatus del arquitecto, quien, desde la mesa de su despacho, imparte órdenes a diversos oficios que son los que materialmente ejecutan la obra mientras él dedica su tiempo y esfuerzo a pensar en la disposición de cada

²⁵ Cfr. Suzi Gablik, «Minimalismo», en Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986, 31989, p. 203.

²⁶ Citado en Phyllis Tuchman, «Reflexiones sobre Minimal Art», en *Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, s.p.

²⁷ Citado en *ibid.*, s.p.

uno de los elementos que los obreros especializados deben colocar o construir. La frialdad obtenida con estos materiales y los procedimientos constructivos con los que se fabricaban las esculturas conferían a las mismas una distancia con respecto a sus autores muy similar a la que se establece entre el arquitecto y su obra construida.

Esto no quiere decir que los escultores del *minimal art* se desentiendan de la construcción ni de sus procesos, por el contrario se aprecia en sus escritos, declaraciones y, por supuesto, en sus impecables obras, una extremada preocupación por la construcción y por los acabados. Baste como muestra esta frase de Robert Morris que podría ser atribuible a Mies van der Rohe: «Conseguir una forma cúbica o rectangular, es construir de la forma más sencilla, más razonable, pero es también construir bien»²⁸.

Otras corrientes artísticas coetáneas y posteriores al *minimal art*, con el *arte povera* como pionero, han abandonado la utilización de objetos en serie y el interés por la forma gestáltica, derivando hacia otro tipo de materialidad con connotaciones críticas. Algunos artistas de la corriente *povera*, al negarse a crear un arte de consumo, han recurrido a la utilización de materiales sucios, repugnantes desde el punto de vista físico, y cuando se han servido de la tecnología ha sido de manera irónica, lo que confirma, sin duda, esta crítica negativa que expresa la materialidad de sus obras²⁹.

Si bien estos nuevos materiales pobres parecen alejarse de la retórica de la construcción y de los problemas formales y perceptivos, también es cierto que la lección del *minimal art* en este sentido no ha caído en saco roto. El escandaloso paso dado por los escultores del *minimal art*, con respecto a la utilización de elementos de construcción para la creación de esculturas, vuelve a ser retomado a finales de los años ochenta por las generaciones de escultores más jóvenes. Algunos artistas, como Per Kirkeby, Thomas Schütte, Wolfgang Luy, Pedro Cabrita Reis o Rachel Witheread, construyen con ellos sus obras, demostrando que su apropiación por parte del *minimal art* no fue más que un tímido, aunque fructífero paso. El aspecto desprejuiciado con que han sido utilizados los materiales de construcción por parte de los escultores ha abierto una nueva vía a la arquitectura deconstructivista que, con Frank Gehry a la cabeza, no ha tenido empacho en emplear, ante la mirada atónita de los arquitectos y críticos formalistas, bastidores de madera vista, chapas onduladas pintadas con colores vivos y saturados, telas metálicas y paneles de aglomerado de madera, en la configuración de fachadas, poniendo en evidencia la posibilidad de otra vida distinta para estos materiales que generalmente permanecen ocultos o son relegados a los lugares más recónditos de la edificación.

Cajas

La voluntad, desde los años cincuenta, de desprenderse de los lazos que unen las prácticas artísticas de los norteamericanos a la tradición europea, intentando evitar la

²⁸ Citado en Fernando Huici, «En torno al Minimalismo», en *Arte Minimal. Colección Panza*, Madrid, Ministerio de Cultura, C. A. Reina Sofía, 1988, p. 17.

²⁹ Cfr. Barbara Rose, «La escultura norteamericana...», cit., p. 268.

retórica de la composición, desligando la obra del lugar y utilizando nuevos materiales industriales sin pasado, conducirá a la creación de un tipo de obras, muy específicas, que se caracteriza por adoptar la apariencia de «cajas».

Sin embargo, hay que hacer notar que estas cajas, que automáticamente se asocian con el minimalismo norteamericano, tienen sus antecedentes en el arte europeo de las vanguardias. No es éste el lugar para analizar de qué manera se produce ese trasvase ni hasta qué punto las cajas del *minimal art* siguen o no en la estela de la tradición abstracta y constructivista europea, pero creo que no se debe pasar por alto el trabajo de Josef Albers y de Max Bill, artistas que se formaron en la Bauhaus, ni de personajes más marginales en el panorama internacional, pero no por ello menos interesantes, como Jorge Oteiza, ya que, no sólo con bastante antelación, sino también con argumentos teóricos sólidos, llegaron a una comprensión del espacio, de la composición y de la construcción que se materializa en obras con la forma y la esencia de la geometría rectangular y del objeto caja como obra.

Josef Albers se formó en la Bauhaus de Weimar, donde ingresó en octubre de 1920, y fue profesor de dicha institución desde su traslado a Dessau, en 1925, hasta su disolución en Berlín, en 1933, dedicándose a enseñar en el célebre «Vorlehre» (curso preliminar obligatorio), donde estuvo encargado de un taller de experimentación titulado «Aprender en la práctica», en cuyo programa de trabajo se incluían temas relacionados con «volumen, espacio, plano, línea, punto... proporción-ritmo, adición-sustracción»³⁰, lo que daba origen a realizar trabajos con formas geométricas sencillas, ritmos repetitivos y materiales novedosos.

La obra personal de Albers en esta época se apoya también en una geometría sucinta y radical, con elementos rectangulares que se repiten formando unidades mayores, como sucede, por ejemplo, en *Hochbauten III*³¹, una obra realizada en cristal opaco amarillo sobre el que se siluetean rectángulos negros que forman columnas, sorprendentemente parecidas a los apilamientos de cajas que Donald Judd realizará más de treinta años después.

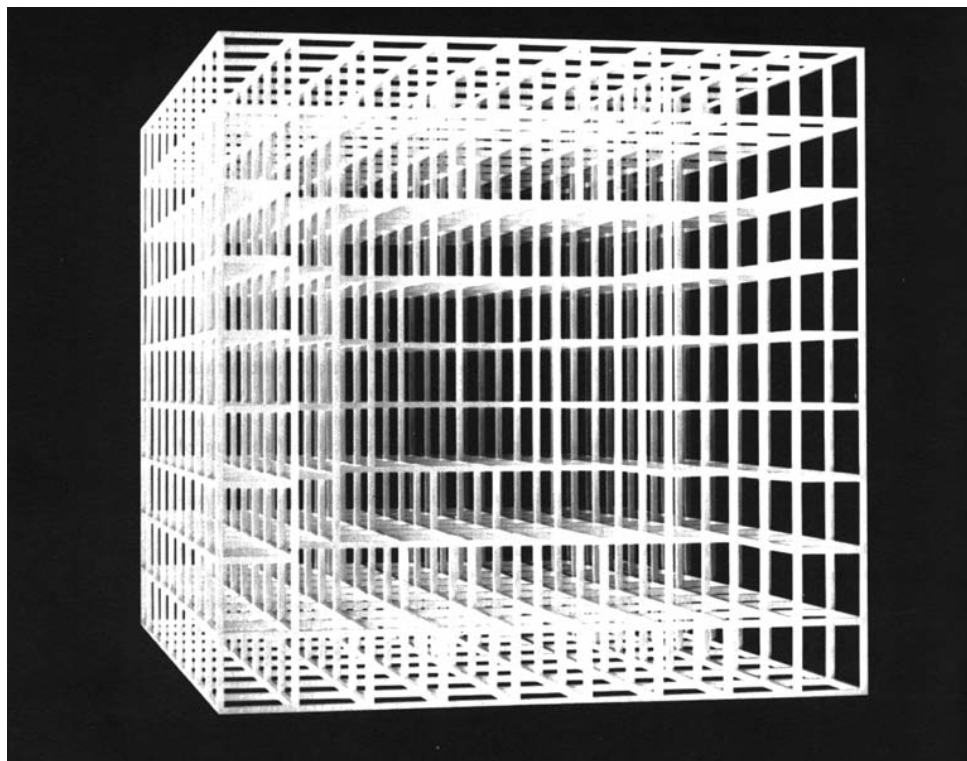
No es casual esta coincidencia ya que, emigrado a los Estados Unidos a finales de 1933, el mundo geométrico de Albers pasará a la vanguardia norteamericana a través de su docencia en el Black Mountain College, institución en la que desarrolló un universo formal que culmina en sus *Strukturelle Kosstellationen* (1957), que son el antecedente más claro tanto de la obra escultórica como de los primeros *wall drawing* del artista *minimal* Sol LeWitt.

El trabajo solitario de Jorge Oteiza, tras pasar del antropomorfismo esquemático a la abstracción geométrica con volúmenes poliédricos y formas esféricas, culmina en los años 1958 y 1959 con sus series de esculturas tituladas *Construcciones vacías*, *Cajas vacías*, *Diedros y triedros* y *Cajas metafísicas*. Estas obras permanecieron bastante desconocidas fuera del ámbito personal del artista y fueron injustamente valoradas en su momento, situación que condujo a Oteiza a un largo periodo de inactividad como es-

³⁰ Cfr. Hans Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 175.

³¹ Véase Werner Spies, *Albers*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1970, p. 14.

cultor. Hay que señalar que la experimentación de Jorge Oteiza no fue casual, que no fue producto de una actividad que desemboca en un camino sin salida, sus escritos teóricos y analíticos de la época así lo muestran. Cuando, seleccionado para participar en la Bienal de São Paulo, en 1957, recibe el Premio Internacional de Escultura, escribe un texto titulado «Propósito Experimental» en el que argumenta su visión neo-constructivista ante problemas como el espacio y el vacío que le conducirán a la realización de sus «cajas»³². Esta vía de trabajo comenzó a ser desarrollada en los Estados Unidos, con independencia de los experimentos de Oteiza, pocos años después.



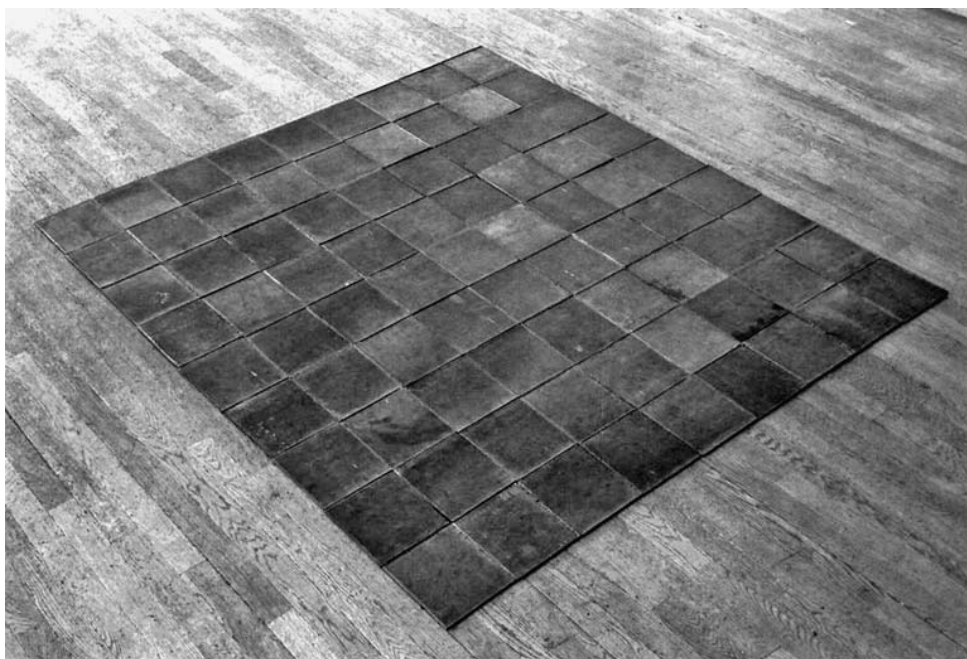
26. Sol LeWitt, *Floor Piece n.º 4*, 1966.

Desde que en 1962 Tony Smith presentó su «caja negra» titulada *Die* (fig. 16), son muchos los artistas que se han preocupado por la construcción de cajas, elementos geométricos en los que se plantean con particular claridad los problemas de volumen, color, relación de proporciones, percepción, fenómenos ópticos, orden geométrico y materialidad.

³² Véase Jorge Oteiza, «Propósito experimental, 1956-57», en AA.VV., *Oteiza. Propósito experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988, pp. 224-227.

En algunos casos, como en los cubos totalmente cerrados de Tony Smith, el volumen se presenta como impenetrable. En otros, como en algunas esculturas de Donald Judd o de Sol LeWitt, los artistas descubren alguna de las caras y, desde ciertas posiciones, se hace accesible a la vista su interior, haciendo así evidente la diferencia entre volumen y espacio, tal como lo expusieron Naum Gabo y Antoine Pevsner en su *Manifiesto realista*. En otras ocasiones, el cubo no pasa de ser una simple insinuación de sus aristas o se convierte en un enrejado que divide regularmente el espacio interior, poniendo en evidencia los límites espaciales de su volumen, lo que se aprecia en esculturas como *Floor Piece n.º 4*, de Sol LeWitt (fig. 26).

Larry Bell y Robert Morris, entre otros artistas, han construido cajas con materiales transparentes que ofrecen la posibilidad de contemplar todas sus caras a la vez, y permiten ver reflejado en ellas el entorno de lo que cada una de las caras tiene enfrente.



27. Carl Andre, *81 Steel Rectangle*, 1977.

El tema de las cajas es tan obsesivo en el *minimal art* que algunos críticos consideran que obras absolutamente planas, como las piezas cuadradas de suelo, formadas por chapas de dos o más metales, de Carl Andre (fig. 27), surgen de una reducción del problema de la caja a dos dimensiones, como si la caja se hubiera aplastado contra el suelo hasta no tener más que el espesor de una superficie, de un pavimento.

La caja, el volumen prismático, se convirtió en el paradigma del *minimal art*, y Donald Judd en su profeta al restringir su obra, entre 1965 y 1975, a la construcción de distintas series de «cajas» en las que se materializa su pensamiento artístico.

Donald Judd, a finales de los años cincuenta, inicia su carrera artística como pintor; muchas de sus obras de este primer periodo son construcciones de madera contrachapada o de metal que se presentan cubiertas de pintura monocroma. Judd encuentra desde el principio que la bidimensionalidad de la pintura es demasiado limitada y comienza a construir obras en las que la tercera dimensión tiene una importancia estructural. Con estas obras, Donald Judd toma conciencia de que «Las tres dimensiones son el espacio real»³³. Al hacer que su obra ocupara tres dimensiones, pretendía resolver el problema de liberarse de la carga ilusionista que tenía el arte pictórico, del cual provenía Judd, pues opinaba que el espacio real era más poderoso y específico que el espacio representado³⁴. Una de las razones que argumentó el artista para preferir realizar obras en tres dimensiones fue la posibilidad de usar toda clase de materiales y colores y, en especial, los nuevos productos disponibles a partir de la tecnología, como el plexiglás, el acero inoxidable, la formica, el aluminio y el hierro galvanizado. Judd se sintió atraído por la cualidad no artística que poseían estos materiales, por su agresividad y especificidad, ya que pretendía recalcar el carácter físico de la obra de arte.

Entre 1962 y 1963, sus obras, consideradas ya esculturas, están estructuradas todavía como los cuadros de Kenneth Noland. Estas primeras esculturas carecen de soporte y adoptan la forma de cajas, algunas mostrando su cualidad metálica y otras cubiertas con pigmentos industriales. Estas obras tridimensionales son de una simplicidad tan radical que Donald Judd ha sido calificado de «el estructuralista extremo»³⁵. Hay que reconocer que la simplicidad presente en las obras de artistas como Donald Judd o Carl Andre era tan acusada y evidente que sorprendió a la crítica y al público. Se hacía difícil aceptar que el reduccionismo no fuera consecuencia de la ingenuidad, sobre todo cuando el mundo se empezaba a percibir como un conjunto entrelazado de fenómenos complejos irreductibles que se encuentran sometidos a efectos sinérgicos. Sin embargo, cuando hoy, cuarenta años después, se releen algunos de los escritos de los artistas de los años sesenta, se aprecia cómo un cierto candor infantil animaba algunas de aquellas propuestas.

Sirviéndose del reduccionismo, comienza Donald Judd a crear una extensa colección de obras escultóricas sin peana compuestas por series de cajas prismáticas y cubos puestos en el suelo o fijados en los muros, que siguen una estricta progresión geométrica y son fabricados con materiales que ponen en evidencia su innoble procedencia industrial. Pretendía «ser fiel a los materiales» hasta la literalidad, profundamente convencido de que la identidad del objeto de arte podía ser elaborada para que coincidiera con sus elementos constituyentes³⁶.

Desde el punto de vista de la ubicación, la pared, sobre la que se cuelgan los cuadros, le atrae tanto como el suelo. En 1966, después de la primera exposición de cajas metálicas en la galería Leo Castelli de Nueva York, Donald Judd estableció la estructura de la que sería su obra más conocida, a la que denominó con el ambiguo nombre

³³ Donald Judd, «Specifics Objects», *Arts Yearbook* 8 (1965) [ed. cast.: «Objetos específicos», cit., p. 19].

³⁴ Cfr. Suzi Gablik, «Minimalismo», en Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, cit., p. 206.

³⁵ Cfr. John A. Walker, *El arte después del pop*, Labor, Barcelona, 1975, p. 30.

³⁶ Cfr. *ibid.*, p. 30.

de *Untitled*, con el fin de eliminar, desde el propio título, cualquier referencia, siguiendo su máxima «nada de ilusiones, nada de alusiones». John Coplans confirma su firme voluntad antiilusionista cuando dice que Judd «... rechaza cualquier forma de ilusionismo»³⁷. Esta obra, de la que el autor ha comercializado un gran número de ejemplares ligeramente distintos, está formada por una «pila» de cajas, cuyo número oscila entre seis y diez. Cada caja se coloca una sobre otra, formando una columna, colgando de la pared y guardando entre sí una distancia de separación precisa y constante (fig. 20). Las cajas se disponen de tal manera que el intervalo entre dos elementos debe ser igual a la altura de un elemento, y se van colocando una sobre otra hasta llegar al techo de la sala en la que se instalan. Cualquiera de las obras de esta serie puede, por tanto, ser considerada como un segmento sacado de un continuo que se extendería por debajo del suelo y por encima del techo. Lo arbitrario de la longitud de este segmento escultórico queda confirmado en las instrucciones que Donald Judd proporciona al personal encargado de instalarla; en ellas indica claramente que el número de cajas colgadas variará para adaptarse a las diferentes alturas de techo de cada sala en la que se ubique la obra. Sin embargo, hay que aclarar que es frecuente ver en los museos algunas de estas obras de Donald Judd instaladas en salas con techos muy altos, de tal manera que la columna de cajas se interrumpe antes de llegar al techo y, por tanto, se pierde la idea de contemplar un fragmento de una columna «sin fin» cuyos límites sobrepasan lo que se puede ver.

Los materiales con los que han sido construidos los distintos ejemplares de estas series, aun perteneciendo al repertorio industrial indicado anteriormente, son muy diferentes: acero laminado, hierro galvanizado, aluminio o cobre. Algunos de estos materiales se recubren con capas de pintura esmaltada o de laca, aplicadas a pistola; en otras obras ha utilizado también el plexiglás translúcido como material con el que conforma los lados horizontales de las cajas, permitiendo mostrar así la vaciedad de su interior.

En esta serie de obras de Donald Judd, se ponen de manifiesto todas sus estrategias compositivas, muy especialmente su fórmula «una cosa tras otra». La solución compositiva de Donald Judd fue volver a las formas volumétricas simples, unitarias, que resultan absolutamente evidentes, disponiéndolas de manera no relacional, siguiendo progresiones matemáticas o alineándolas «una tras otra» de manera tan neutral, autónoma y monótona como contar³⁸. Desposeídas de toda significación extravisual, literaria o simbólica, de todo elemento efectivo, así como de toda capacidad anecdótica, las cajas de Donald Judd fuerzan al espectador a tomar conciencia de la obra en el espacio que ella define con su presencia. La repetición, la adición o la yuxtaposición sistemáticas de un elemento neutro y riguroso, realizado industrialmente, concentran toda la intensidad del gesto creador en la distribución elemental, que es la finalidad misma de la obra.

Estas obras colgadas de la pared, como lo hacen los cuadros, se encuentran ya realmente alejadas de la pintura, la cual, a pesar de su voluntad no referencial, no logra evitar seguir conteniendo una cierta dosis de ilusionismo, y se encuentran también to-

³⁷ John Coplans, «Don Judd by John Coplans», en *Don Judd*, Pasadena, Pasadena Art Museum, 1971, p. 17.

³⁸ Cfr. Prudence Carlson, «Donald Judd's equivocal Objects», *Art in America* (enero 1984), p. 114.

talmente lejos de la escultura tradicional, que no consigue terminar de deshacerse de las referencias antropomórficas. Son, tal vez, estas cualidades negativas, que producen el alejamiento de la pintura y de la escultura, detectadas en la obra de Judd y, en general, en la de todos los minimalistas, las que inducen a crear una relación entre estos objetos específicos y la arquitectura.

La obra de Donald Judd se manifiesta como una presencia física que se inscribe en el espacio real, constituida por «objetos específicos» que huyen de cualquier referencia anecdótica que pueda desvirtuar su especificidad. Las cajas de Donald Judd, como las del resto de los minimalistas, son elegidas por su carácter inexpresivo. En este sentido, escribe Marcelin Pleynet:

[...] la caja no expresa nada más que el hecho de ser caja, de ser «objetivamente» una caja [...]. O bien «la caja», el volumen, el objeto será cargado con una expresividad «distinta», habrá de manifestar una realidad que supera su realidad de objeto (especie de surrealismo abstracto). O bien por el contrario la caja, el volumen, el objeto se hallará tanto como sea posible exenta de cualquier expresividad (tanto de volumen como de objeto)³⁹.

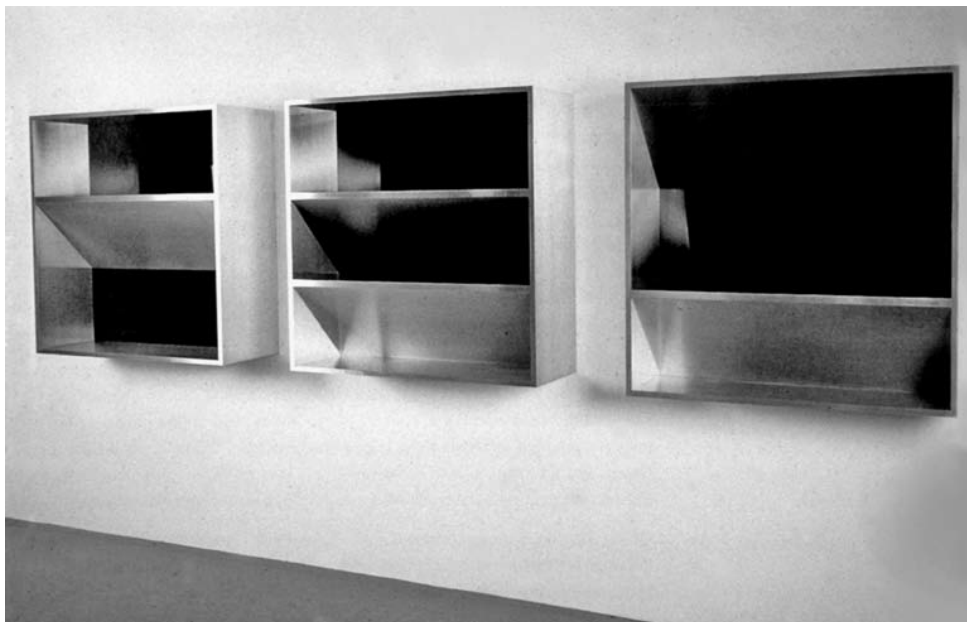
Donald Judd, en su afán de conseguir la inexpresividad, huye también del gesto del artista y de imprimir cualquier rasgo de autoría en su obra al conformarla con piezas impecablemente construidas en talleres por obreros muy especializados, cuya fabricación requiere de complicados sistemas de anclaje y empernado y que están tan primorosa como anónimamente realizadas.

El carácter objetivo, casi neutro, de la obra de Judd, al igual que algunas de las más representativas del *minimal art*, viene determinado por la voluntad de no otorgar a los objetos «construidos» otra identidad que la de sus propios componentes constitutivos, que son el material, la forma, el color y el volumen, para así alejarlos de experiencias externas o de informaciones connotativas o apelativas, a otro aspecto que no sea el de su propia especificidad y su presencia. La obra empieza y termina en sí misma y remite sólo a sí misma, de forma casi tautológica. De esta manera, en la obra de Judd, la palabra especificidad se puede traducir también como antimimetismo.

Otro problema interesante que plantean las cajas de Donald Judd es el de su presencia física y sus cualidades perceptivas. El orden tautológico y el empleo de una imperfectible simetría, presente entre la izquierda y la derecha de cada una de las piezas y entre todo el conjunto de ellas, hace que estos «objetos específicos» funcionen como un imán que atrae la vista del espectador, quien busca, siguiendo una intuición, el secreto oculto de este orden poderoso. La simetría difícilmente es perfecta en la obra de Judd, como sucede en el caso de las obras de la serie *Progresión* (fig. 25), en las que por la izquierda avanza una sucesión de fragmentos de tubo cuadrado, mientras que por la derecha avanza una sucesión idéntica de espacios vacíos, es decir, carentes de tubo. Sin embargo, ambas progresiones, aun siendo métricamente idénticas, no parten del mismo término inicial, con lo que el espacio ocupado por el tubo cuadrado de alumi-

³⁹ Marcelin Pleynet, *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 192.

nio es mayor que el del vacío que queda sin tubo. Sin embargo, aunque las dos progresiones fueran idénticas y partieran del mismo término de la progresión, la obra seguiría siendo imperfectamente simétrica, incluso visualmente más imperfecta, porque el cerebro no valora perceptivamente igual un espacio hueco que uno lleno.



28. Donald Judd, *Untitled*, 1982.

En algunas de sus obras (fig. 28), todas las cajas son idénticas en cuanto a tamaño, materiales y procedimiento constructivo, todas se encuentran alineadas y separadas a la misma distancia unas de otras, todas tienen una cara abierta que se ofrece al espectador; esta cara revela que dentro hay una, dos o tres costillas, según la serie a la que pertenezca la obra en cuestión, cuyos bordes exteriores se encuentran situados indefectiblemente en la misma posición, pero la costilla, en el interior de la caja, puede adoptar diferentes posiciones según ángulos previamente determinados. El tamaño de las cajas y su disposición impiden que puedan ser contempladas todas a la vez, de un único golpe de vista, por lo que es necesario realizar un recorrido longitudinalmente a la disposición de la obra. Se percibe entonces, de forma secuencial, la diferencia que trastorna la simetría del contorno y la disposición de las cajas. Sin embargo, tanto si la obra es perfectamente simétrica como si únicamente lo aparenta, la simetría carece de toda significación y no pretende ningún efecto de trampantojo, como podría deducirse de la anterior descripción.

El propio autor pretende que su obra se contemple rápidamente, ya que, dada la ausencia de alusiones, de matices y de anécdotas, la evidencia de su estructura y materialidad es inmediata. Sin embargo, hay dos niveles de percepción, dos modos opuestos, pero perfectamente engranados, en las obras de Donald Judd. El primer nivel es

el literalista, defendido por Judd en sus propias declaraciones. Materializado en la estructura real de las cajas de Judd, este nivel proyecta un mundo fenomenológico y físico claro, elementalmente estructurado. El segundo nivel es conceptual, ya que las formas de Judd también tienen su origen en un espacio ideal platónico de pura geometría y de orden matemático. La obra de Donald Judd es simultáneamente literal (real) y, tanto en su percepción como en su concepción, conceptual.

Cuando se contempla un objeto artístico con tan poca capacidad de atracción visual como una figura cúbica de acero, el interés estético tiende a virar de las relaciones internas a las externas; por ejemplo, hacia la relación entre el concepto ideal y mental de «cubo» y la forma y la iluminación constantemente alteradas del cubo, mientras lo contemplamos y nos movemos a su alrededor⁴⁰.

La dualidad de niveles de asimilación de la obra, uno real y otro conceptual, es mucho más evidente y premeditado en las esculturas de Sol LeWitt, artista puente entre el *minimal art* y el arte conceptual.

Tres dimensiones: un cubo

Durante la segunda mitad de los años sesenta, Sol LeWitt estudió las posibilidades de manipulación de diferentes elementos, muy simples, como son la línea recta, el cuadrado y el cubo, trabajando con un repertorio de recursos estructurales particularmente reducido y esquemático: una retícula cuadrangular y una serie de cubos utilizados con carácter modular que presenta en dos versiones, la de cubos conformados por las líneas de sus aristas, o bien por las superficies de sus caras, es decir, mostrando el espacio que contienen o el volumen que encierran. Este vocabulario básico, a pesar de su palmaria sencillez, le permite múltiples posibilidades combinatorias con las que consigue resultados de una complejidad asombrosa.

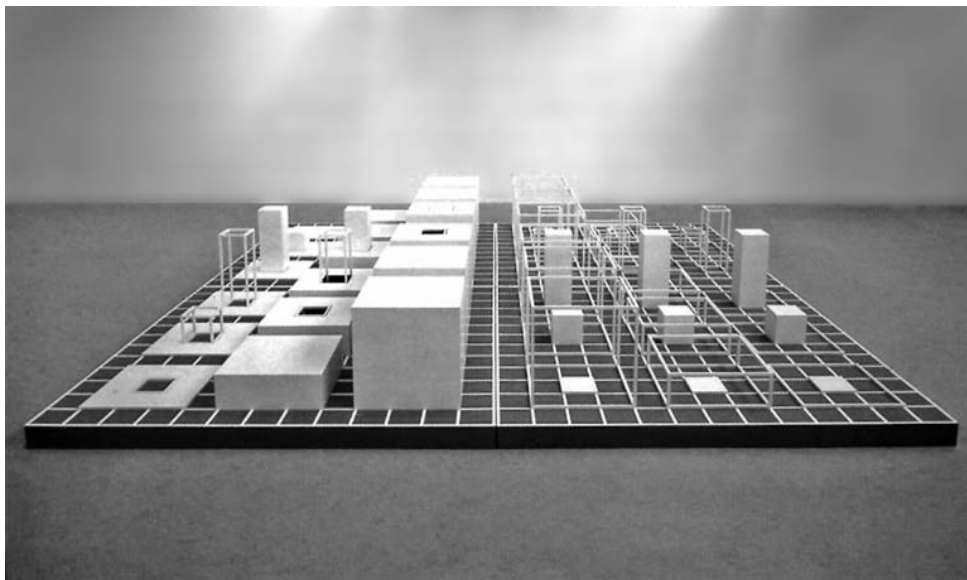
Gran parte de las obras de Sol LeWitt de esta época estudian algunas particulares relaciones entre cubos modulares y cuadrícula bidimensional, según progresiones matemáticas que conforman diversos efectos visuales y físicos, que exploran el contraste entre el orden conceptual y el desorden visual.

El cubo, que puede ser considerado como un segundo grado de abstracción del objeto «caja», va a ser el elemento modular sobre el que Sol LeWitt va a desarrollar su trabajo. El cubo en cuanto figura matemática no es ni un objeto ni una caja, es un cuerpo geométrico ideal, una forma cerrada, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función de habitar⁴¹.

En alguna de las esculturas de Sol LeWitt, como sucede en las pertenecientes al grupo *Serial Project* (fig. 29), construidas desde 1966, el artista parece pretender agotar por completo la progresión que discurre de la forma abierta a la cerrada. Esta obra, de la que LeWitt ha realizado distintas versiones, consiste en una serie de módulos cú-

⁴⁰ Cfr. John A. Walker, *El arte después del pop*, cit., p. 26.

⁴¹ Cfr. Jean-François Pirson, *La estructura y el objeto*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 40.



29. Sol LeWitt, *Serial Project # 1*, 1966.

bicos, inmaculadamente blancos, que se componen en el espacio siguiendo fórmulas de distribución matemática, colocados sobre una base plana, cuadrículada e isótropa que puede interpretarse como una reminiscencia del espacio pictórico bidimensional.

Serial Project es una estructura de una lógica simple y evidente. Sin embargo, la contemplación de su imponente presencia descubre al espectador efectos perspectivos insospechados que no se pueden suponer sólo con el estudio de los dibujos del proyecto o desde un conocimiento de la obra adquirido únicamente a través de fotografías o de la maqueta. Estos efectos se acentúan con los que producen las sombras autoarrojadas y las proyectadas sobre los muros circundantes y el suelo, que convierten esta estructura, desde el punto de vista perceptivo, en una obra extremadamente compleja.

En obras permutatorias de este tipo, Sol LeWitt no pretende agotar todas las posibilidades que puede ofrecer la mecánica combinatoria. Al contrario, él sólo está interesado en plantear el «sistema», presentando un fragmento de éste lo suficientemente extenso como para que el espectador pueda captar la ley de ordenación y completar por sí solo la totalidad del orden, completando en su imaginación los elementos que faltan. Admite la aleatoriedad en el seno de un sistema riguroso con la seguridad de que el orden no puede ser turbado.

El cubo es una figura con una potente cualidad formal, por esa razón Naum Gabo y Antoine Pevsner la eligieron en su *Manifiesto realista* (1920) para explicar la diferencia entre masa y volumen en la escultura⁴², por su parte, el psicólogo Kurt Koffka

⁴² Naum Gabo y Antoine Pevsner, «Manifiesto realista», véase en la nota 30 del capítulo 2 de este libro, titulado «El espacio en las vanguardias», las diferentes versiones de este texto en español.

recurre al cubo de Necker para mostrar las cualidades de una *Gestalt*⁴³. De la misma manera, la figura cúbica le permite a Sol LeWitt recurrir a la facultad de la memoria del espectador en obras como *Incomplete Open Cubes*, de 1974⁴⁴, serie para la que ha realizado ciento veintidós cubos diferentes a los que les faltan alguna(s) arista(s), pero en los que, como sucede con el experimento de Kurt Koffka, la mente puede reconstruir la ausencia completando una imagen ideal que ordena el incompleto objeto real.

La repetición sistemática de un mismo volumen (un cubo) presentado solo o en serie, posado en el suelo, con sus lados vacíos, demuestra que el interés de la obra no reside en la contemplación de un objeto considerado aisladamente, sino en el proceso de transformación y en las combinaciones que de él pueden resultar. La lucha entre el orden ideal que se plasma en ese «proceso de transformación de la forma» alejada del «objeto», y la propia forma física, con su potente *Gestalt*, reforzada por las dimensiones del «objeto» y la noción de escala que de ella se deriva, hacen que estas obras cobren una considerable presencia en la que se concede mayor importancia al espacio interior y exterior que a la propia obra.

A partir de estas estructuras formadas por cubos cuya presencia física se reduce a sus aristas, LeWitt se apropia del espacio en su integridad para intentar realizar de nuevo el quimérico proyecto de la «obra de arte total». Así, «Los blancos esqueletos estructurales son los objetos menos secretos, su interior y su exterior quedan abiertos a los ojos, pero el ojo no sabe como aprehender toda esta revelación y retrocede rápidamente a su punto de vista individual»⁴⁵. La experiencia perceptiva de una estructura de Sol LeWitt, a pesar de su aparente frialdad, resulta ser inquietante, la relación que establece la obra con el espacio en el que se instala es sorprendente. La obra, que físicamente es liviana, al estar formada por cubos virtuales que presentan su interior vacío, contruidos con varillas de sección cuadrada que permiten el paso de la vista a su través, ocupa de repente todo el espacio, imponiéndose al espectador, quien se ve obligado a deambular a su alrededor en el pasillo que resta entre la estructura y el muro de la sala en la que se ha instalado. Jean-François Pirson comenta así esta experiencia de la contemplación de una obra de Sol LeWitt:

Por su sistema de fabricación y por su dimensión, el cubo actúa como un espejo. No se sitúa en el centro de un espacio o de una mirada sino que deviene uno de los elementos de la relación establecida entre el objeto, el espacio y el espectador. Remite al espectador a sí mismo, es decir, a su desplazamiento en el espacio engendrado por él. Esta experiencia física de desplazamiento ante el objeto sobre el que resbala la mirada, no es solamente una experiencia de espacio, sino que se convierte también en una experiencia de tiempo⁴⁶.

⁴³ Kurt Koffka, «Algunos problemas de la percepción espacial», en W. Köler, K. Koffka y F. Sander, *Psicología de la forma*, Buenos Aires, Paidós, 1973.

⁴⁴ Véase Rosalind Krauss, «LeWitt en progresión» [1977], en *La originalidad de la Vanguardia...*, cit., pp. 257-273.

⁴⁵ Lucy R. Lippard, «Sol LeWitt: Non visual Structures», *Artforum* (abril 1967), pp. 42-46, y en Lucy R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971, p. 164.

⁴⁶ Jean François Pirson, *La estructura...*, cit., p. 40.

Se establece una relación hipnótica con la obra que atrae al espectador, quien materialmente danza alrededor de la escultura mirando hacia los lugares más insospechados, mientras intenta captar cuál es el potente misterio que le obliga a moverse en torno a la obra en una especie de danza ritual. Es aquí cuando Sol LeWitt se acerca a la realización de la «obra de arte total».

Claire Stoulling también cree que la obra no está completa hasta que se realizan estos recorridos alrededor de ella, cuando explica que para Sol LeWitt la noción de volumen es «espacio interior que evoluciona y se modifica en función del desplazamiento del observador, espacio exterior que se despliega alrededor de la obra en función del recorrido del observador de la pieza»⁴⁷.

⁴⁷ Claire Stoullig, en AA.VV., *La Collection*, París, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 367.

ARQUITECTURA Y MINIMALISMO

Parece obvio que se pueden establecer relaciones formales entre las esculturas minimalistas de los años sesenta y algunos edificios y propuestas arquitectónicas de principios de la posmodernidad, tales como las presentadas por los denominados «Five Architects» en la reunión que celebró el grupo CASE¹ en el MoMA de Nueva York en 1969² o los rascacielos prismáticos de muros cortina continuos y aristas vivas. En muchos casos, las apariencias son tan similares que fueron muy escasos los estudios críticos en los que se establecieron comparaciones formales o conceptuales, dándose por sentada la relación. Posteriormente, el término *minimal*, acuñado para la escultura, se empleó para calificar otras cosas, como la música repetitiva, el mobiliario estandarizado, la ropa de moda, ciertos artículos de diseño simple y hasta la comida, banalizando así el contenido originario del término³.

Si bien es cierto que hay una afinidad formal entre algunos edificios y ciertas esculturas minimalistas que sobrepasa el plano de lo anecdótico, no es menos cierto que, en un principio, existió un enfrentamiento radical de ideologías e intereses entre los arquitectos de los despachos donde se producían estos edificios y los escultores que teorizaban sobre el contenido «conceptual» de su obra. También es verdad, y éste es tal vez el punto más importante, que hay cierta sintonía eficiente entre las sensibilidades de arquitectos y escultores, lo que ha permitido que precipiten en el trabajo de ambos una serie de configuraciones formales que responden a problemas planteados simultáneamente, aunque cada uno deba dar respuesta concreta desde su respectiva disciplina y cometido.

¹ CASE: acrónimo de la Conference of Architects for the Study of the Environment.

² Véase AA.VV., *Five Architects*. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

³ Esta banalización ha llegado a los museos con exposiciones como *Minimalismos. El signo de los tiempos*, presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en el año 2001.

Una relación difícil

Aunque el *minimal art* es deudor de las últimas escaramuzas de la pintura de los años inmediatamente precedentes, pretendió romper definitivamente con ella desbordando sus planteamientos más radicales, para lo cual necesitó echar mano de procedimientos, técnicas y materiales que escapaban a los recursos pictóricos. De aquí que se puedan rastrear muchas concomitancias entre el *minimal art* y la arquitectura, como son: determinados tipos de uso del espacio, recurso a la geometría tridimensional, empleo de materiales industriales, ausencia de color pictórico, procedimientos constructivos o, incluso, diálogo con el entorno.

Sin embargo, parece como si existiera una radical divergencia entre la arquitectura y la escultura que se ha generado durante el periodo minimalista en lo relativo al pensamiento, procedimientos y resultados y, a la vez, ambas parecen atraerse con fuerza cuando se trata de efectuar comparaciones de carácter formal e incluso estilístico. La paradoja es realmente compleja, ya que no depende solamente de comparaciones entre dos disciplinas autónomas, toda vez que en la gestación y en la producción de la arquitectura influyen muchos factores extraarquitectónicos que condicionan decisivamente sus resultados desde campos como la economía, la sociología o el poder político.

Por una parte, hay que señalar que muchos de los procedimientos utilizados por los artistas del *minimal art* habían sido puestos en práctica con anterioridad, más o menos conscientemente, por los arquitectos del «movimiento moderno», sin embargo, distintas desviaciones de los presupuestos puristas iniciales de la modernidad, y sobre todo el empleo masivo, abusivo e indiscriminado de estos procedimientos, han conducido, en el terreno arquitectónico, al fracaso y posterior desprestigio de los «modos modernos». La arquitectura, antes que las otras artes, pretendió eliminar de sus obras toda referencia, tras una larga historia en la que el sistema de los órdenes tenía un carácter marcadamente significativo y los edificios adoptaban formas, composiciones y materiales determinados según su destino. Desde los orígenes de la modernidad, la arquitectura pretende convertirse en un arte no referencial («nada de ilusiones, nada de alusiones»), en este sentido puede considerarse precursora de las ideas del arte *minimal*. Los volúmenes geométricos, limpios, blancos o neutros que se encuentran ordenados regularmente en el *minimal art* recuerdan, tal vez por eso, la imagen de la arquitectura moderna enunciada en algunos artículos de Adolf Loos y en los textos puristas de Le Corbusier y que jamás, exceptuando la *Villa Savoye* y algunas obras de Adolf Loos, J. J. Pieter Oud o Mies van der Rohe, se han llegado a construir. Ésta es una de las razones por las que el *minimal art* puede ser considerado como el último intento de realizar la utopía de la vanguardia moderna. Sin embargo, como tal utopía, diverge radicalmente de las realizaciones arquitectónicas que se encuentran ancladas a una realidad física y económica.

A pesar del extremado cuidado que Donald Judd ha tenido, compartido con los demás artistas minimalistas, para que sus obras carezcan de alusiones, la imagen de la arquitectura aparece, como un fantasma, tras cualquiera de estos volúmenes prismáticos. Dore Ashton, al igual que otros muchos críticos, lo señala abiertamente: «El artista visual, empeñado en huir de las añagazas del sistema, tiende cada vez más hacia

una visión arquitectónica. Toda la trayectoria del movimiento llamado minimalista apuntaba, en escultura, hacia ese fin»⁴.

Efectivamente, durante los últimos años cincuenta, un reducido grupo de arquitectos ingleses construyeron algunos edificios públicos en estilo *brutalista* que provocaron la atención internacional por sus volúmenes macizos y sus perfiles duros que dotan al conjunto arquitectónico de un carácter monumental asociado a las formas de la escultura abstracta, con sus contundentes prominencias y violentas sombras autoarrojadas, que producen efectos de un cierto dramatismo estático. Las versiones norteamericanas del brutalismo son relativamente más calmadas y tienen la suavidad impersonal de la escultura del *minimal art* o de las formas primarias, a las que recuerdan y en las que pueden haber influido⁵. Sin embargo, esta influencia, posible y aceptada, no es suficiente para establecer una relación causal entre la escultura *minimal* y un estilo arquitectónico concreto ni, muy particularmente, con el *brutalismo*, cuya voluntad «expresiva» es manifiesta y choca frontalmente con los presupuestos antialusivos del *minimal art*.

La influencia formal de la escultura *minimal* sobre la arquitectura tardomoderna puede rastrearse en infinidad de edificios, así, algunos rascacielos de Philip Johnson, realizados en colaboración con John Burgee durante los años setenta, pretenden desde su individualidad la condición de inmensas esculturas pseudominimalistas, con superficies acristaladas que provocan diversos efectos ópticos similares a los que producen algunas esculturas cristalinas de Larry Bell. Estos edificios parecen pertenecer al repertorio de composiciones con figuras geométricas sencillas que caracteriza al *minimal art*, sin embargo, en el caso de la arquitectura se trata de una «simplicidad complicada» y rebuscada, de un «maximalismo» formal, opuesto al ideario teórico del *minimal art*.

Son muchos los críticos que se fían de las apariencias, que se conforman con descubrir la simple relación de parecido que se puede establecer entre la escultura y la arquitectura de los años sesenta, así sucede con John A. Walker, quien señala que «en apariencia», los objetos del *minimal art* recuerdan mucho al mobiliario modular, a los apartamentos caseros y a las formas austeras de la arquitectura «funcional»⁶.

Por su parte, Phyllis Tuchman, para describir las características de las esculturas minimalistas de la primera época, pone como ejemplo la escultura de Carl Andre titulada *Crib*, obra constituida por una pila prismática de traviesas de madera, de la que destaca su «carácter arquitectónico, formado por módulos idénticos y materiales industriales»⁷.

La idea de que el *minimal art* tiene un «carácter arquitectónico» más o menos unido o confundido con el carácter modular-geométrico, con el empleo de ciertos materiales y con la construcción «industrial», entendiéndolo por industrial lo opuesto a «ma-

⁴ Dore Ashton, «Monumentos para ningún lugar o para cualquier lugar», en Gregory Battcock (ed.) *et al.*, *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 18.

⁵ Cfr. Arthur Drexler, *Transformaciones en la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 11.

⁶ Cfr. John A. Walker, *El arte después del pop*, Barcelona, Labor, 1975, p. 34.

⁷ Phyllis Tuchman, «Reflexiones sobre Minimal Art», en *Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, s.p.

teriales y manualidades artísticas», se remonta a los primeros momentos del *minimal art*. Aparecen aquí dos ideas que se cruzan: la de una escultura con «carácter arquitectónico» y, por otro lado, la de una arquitectura, definida por algunos autores con el calificativo de «tardomoderna», que contiene una sorprendente similitud formal con este tipo de escultura.

Si no fuera porque la escultura minimalista surge de un desbordamiento de los presupuestos de la pintura, se podría creer, si nos fiamos sólo de las apariencias, que ha sido el purismo arquitectónico quien ha fomentado una tendencia escultórica denominada *minimal art*. No ha sido así, pero tampoco sería cierto suponer que no ha existido ninguna influencia de la arquitectura y los arquitectos en este proceso.

Es muy sintomática la relación que algunos de estos escultores tuvieron con la arquitectura y los arquitectos. Son, en este sentido, poco conocidos algunos datos de carácter biográfico que puedan ser reveladores, como el hecho, ya comentado, de que el escultor Tony Smith trabajase durante toda su vida como arquitecto. O que, también durante un largo periodo de tiempo, Sol LeWitt trabajase como dibujante de estructuras tridimensionales en el estudio de Ieoh Ming Pei⁸, un arquitecto que tiene obras que formalmente se encuentran muy próximas a ciertas configuraciones del *minimal art*. Tampoco es de despreciar que el arquitecto Philip Johnson haya sido coleccionista de algunas de las obras más minimalistas y significativas de Robert Morris, o que Sol LeWitt haya dedicado algunos de sus escritos a reflexionar sobre la presencia de los rascacielos zigurats de Nueva York.

La arquitectura de Mies van der Rohe en los Estados Unidos, y muy especialmente el Edificio Seagram, han sido modelo común para los arquitectos modernos y para los escultores minimalistas. El purismo de las figuras prismáticas, la transparencia de sus tersas superficies acristaladas, el «contorno duro» de sus siluetas, su impresionante presencia en un paisaje urbano sobre el que destaca como un objeto inconfundible son algunas de las características que se encuentran también claramente presentes en la escultura del *minimal art*.

Otra relación entre el *minimal art* y la arquitectura ha sido detectada tempranamente por Simón Marchán, quien comenta:

El «minimal» tiene posiblemente un punto de contacto con el empleo del tetraedro por parte del arquitecto Buckminster Fuller: el complejo unitario, compuesto de octaedros y tetraedros, es descomponible en tetraedros, que de este modo son el mínimo sistema energético dimensional y la configuración mínima de vectores. El desarrollo de las estructuras geodésicas: esfera, tetraedro, octaedro, icosaedro, permitía la proyección dinámica en una serie de coberturas de todos los tipos según un «criterio de economicidad»⁹.

⁸ Cfr. Lucy R. Lippard, «Sol LeWitt: Non-visual Structures», *Artforum* (abril 1967), y en Lucy R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971, p. 160.

⁹ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1974*, Torrejón de Ardoz, Akal, ³1986, pp. 100-101.

La influencia de Buckminster Fuller es posiblemente más profunda de lo que se puede intuir en una comparación de formas, sus relaciones con la vanguardia artística de los años cincuenta y sesenta fueron intensas desde que en 1948 trabajara como profesor de arquitectura en el Black Mountain Collage, institución en la que se formaron buena parte de los artistas vanguardistas de Norteamérica¹⁰, sin embargo, la popularidad que alcanzó la cúpula geodésica del Pabellón de Estados Unidos en la Expo'67 de Montreal ha eclipsado el conocimiento de sus investigaciones conceptuales y de su pensamiento filosófico.

La filtración neoclásica

En cierto sentido, en la mayoría de las obras del *minimal art* sus autores han experimentado un rechazo consciente de las reglas del clasicismo, renunciando a la representación antropomórfica y a los materiales nobles, al pedestal y a la posición erecta, desparramando las obras por el suelo, como suelen estar los objetos vulgares; sin embargo, la ruptura con los hábitos heredados del pasado europeo no ha logrado ser total, ya que gran parte de la presencia física que posee este tipo de obras no se debe solamente a su buena *Gestalt* y a la escala, que sin ser gigantesca sobrepasa en muchos casos la estatura del hombre, ni tampoco al color y la textura que poseen, sino a una inconsciente filtración del Neoclasicismo en el *minimal art*¹¹.

Tal vez por esta filtración, el *minimal art* ha logrado sobrepasar su condición de estilo artístico para convertirse en una moda, el minimalismo, que se caracteriza por una cierta sobriedad y elegancia distantes, tan distantes como el mundo clásico. Francisca Pérez Carreño lo define así: «El minimalismo es una marca de la elegancia de lo sobrio, la belleza de lo austero, el alejamiento de la estridencia, la pureza de lo sencillo, la naturalidad de lo (aparentemente) no sofisticado»¹².

Algunas de las obras del Sol LeWitt, generalmente construidas en aluminio o en madera, están acabadas en un lacado blanco satinado, lo que confiere a las estructuras una singular presencia que ha motivado que los críticos Donald B. Kuspil y Joseph Masheck discutieran en sendos artículos, a mediados de los años setenta, sobre una posible influencia del Neoclasicismo en la obra de Sol LeWitt. Kuspil compara las desnudas estructuras de LeWitt con los desnudos académicos de la estatuaria clásica, mientras que Masheck refuerza la idea de que una influencia neoclásica es sostenida al asegurar que el color blanco de las obras de LeWitt, que está pintado industrialmente evitando los matices propios del color aplicado con pincel, apunta

¹⁰ En esta institución coincidieron, entre otros muchos, Josep Albers, John Cage, Merce Cunningham, Willem de Kooning, Clement Greenberg, Charles Olson que, junto con Fuller, participaban como profesores con Kenneth Noland, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Robert Rauschenberg, entre otros. Véase AA.VV., *Black Mountain Collage. Una aventura americana*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

¹¹ Esta idea es compartida también por Simón Marchán. Véase Simón Marchán Fiz, *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*, Bilbao, Rekalde, s.f., pp. 21 ss.

¹² Francisca Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, 2003, p. 70.

estilísticamente al Neoclasicismo, y compara la predilección de LeWitt por el color blanco con la obsesión de Johann Joachim Winckelmann por los académicos vaciados en yeso de las obras clásicas. Argumenta también que, al igual que los vaciados en inmaculado yeso blanco parecen más grandes que sus originales oscurecidos por el tiempo, las obras de LeWitt, al ser impecablemente blancas, cobran también mayor presencia que la real¹³. Tal vez sea por esta razón que la impecable presencia de las estructuras de Sol LeWitt parece imponerse al espacio y al espectador causando una especie de regocijo parecido al que Winckelmann debía sentir ante los académicos vaciados de desnudos.

Además, esta presencia que sobrepasa el métrico contorno físico de la obra, extendiéndose a todo el espacio, puede ser considerada como otra connotación neoclásica en su afinidad con la categoría de lo sublime, ya que, además de poseer la obra un tamaño dominador, se presenta como un fragmento referencial de un orden total, capaz de extenderse indefinidamente a través del pensamiento de quienes la contemplan.

Estos razonamientos le sirven a Joseph Masheck para establecer una alambicada relación entre la obra de LeWitt y la arquitectura, que se aparta de las obvias comparaciones que habitualmente se establecen:

La primera fase del Neoclasicismo en Europa fue el recuerdo palladiano inglés en arquitectura y las artes relacionadas con ella [...]. La preferencia del neopalladianismo por las formas geométricas elementales y su reductivo acercamiento a inflexiones ornamentales constituyó una posición tanto estética como política. Desde el punto de vista de Whiggish Palladianis, el artista tiene que trabajar para sostener y verificar el poder social de la nueva clase que gobierna. Para esta clase, el principio fundamental en política y en arte era «libertad bajo un orden» [...]. En el siglo XVIII, la palabra «orden» era casi suficiente para provocar excitación erótica¹⁴.

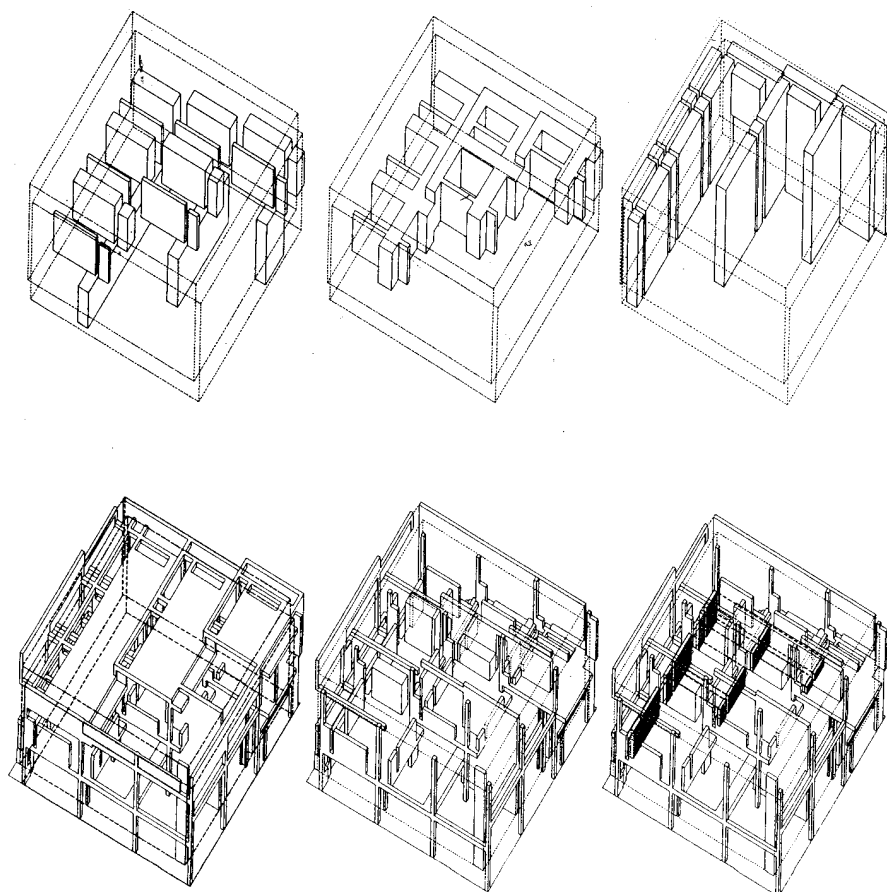
Masheck relaciona los conceptos de orden, sublimidad, blancura y neopalladianismo para concretar la filiación estilística de la escultura de Sol LeWitt.

Pero hay más, en este mismo artículo establece otro tipo de relación cuando comenta:

En un grabado de una Biblia ilustrada por Johan August Corvinus (1683-1738) vemos un cubo abierto representado de una manera que recuerda a Donald Judd. Este grabado alemán no es un diagrama, sino la pintura de un cubo objetivizado, visto en un marco arquitectónico no del todo convencional, con un paisaje levantino detrás. Ilustra el pasaje del Génesis (18, 6) que dice: «Y Abraham se apresuró en la tienda de Sarah y dijo: prepara tres medidas de fina harina, amásala y haz pasteles». De este modo, el grabado representa cuál es el volumen de «tres medidas», cuánta harina molida es. Agudizando el énfasis bíblico de volumen medible puro, el artista incluye una

¹³ Joseph Masheck, «Kuspi's LeWitt: Has he got Style?», *Art in America* (noviembre-diciembre 1976), pp. 107-108.

¹⁴ *Ibid.*, p. 108.



30. Peter Eisenman, Casa II (proyecto), 1969.

nueva medida de longitud –el único elemento esquemático del dibujo– sobreimpresa en el cubo. Por supuesto se puede preguntar por qué debemos construir tal comparación. La respuesta es, precisamente, porque tales yuxtaposiciones sólo tienen sentido si revelan positiva o negativamente la presencia de rasgos estilísticos, en este caso una similitud estilística entre el minimalismo y la pintura neoclásica de un cubo inicialmente conceptual¹⁵.

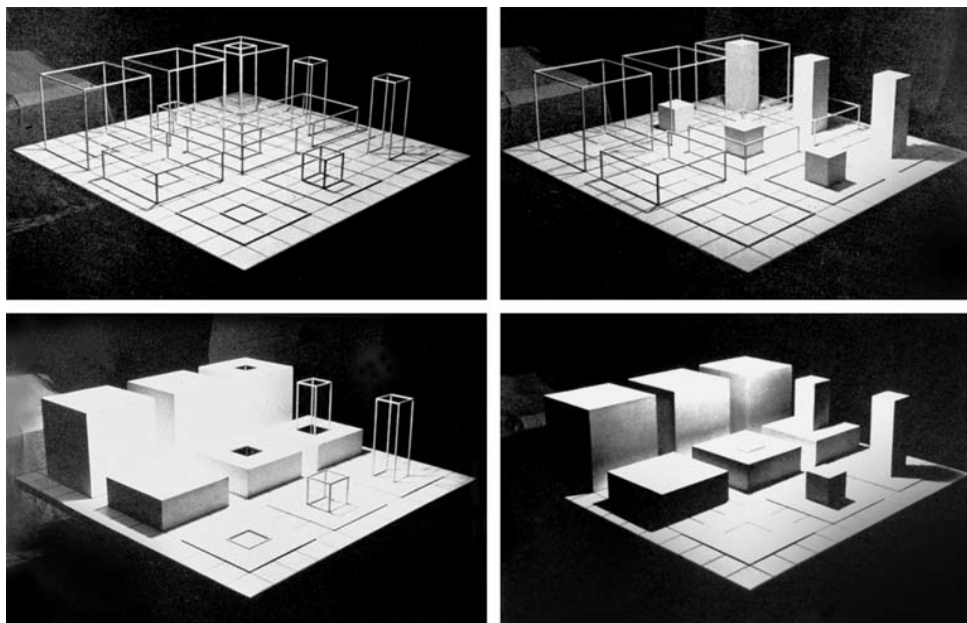
La figura cúbica, tan ligada a todos los clasicismos, es, pues, situada aquí por Joseph Masheck como elemento de unión no sólo de dos épocas muy diferentes, sino de

¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

dos maneras de entender el arte como son la arquitectura neoclásica, con todos sus sistemas de valores anclados en la tradición grecorromana, y la utopía de un arte que pretende renunciar a cualquier tradición y a cualquier referencia para conseguir el tercer grado de la abstracción, para llegar a la pura ontología.

La idea, sin embargo, no es nueva en el arte contemporáneo, cuando Le Corbusier pretende una arquitectura autónoma y decide renunciar a la tradición historicista, analiza «La leçon de Rome»¹⁶, descubriendo que el repertorio retórico de las figuras simples, de los volúmenes platónicos que va a utilizar en su nuevo espíritu arquitectónico, ya se encontraban implícitos en los monumentos de la Roma clásica.

No es casual tampoco que cuando Le Corbusier utiliza el ángulo recto, que puede ser interpretado como un cubo inconcluso que la mente, en un acto de idealización, puede completar, y genera con él formas cúbicas o prismáticas, estas formas son inmaculadamente blancas, cobrando así algunas de sus obras, como la Villa Savoye, en su pequeño tamaño, una presencia perceptiva mayor que la debida a su volumen real¹⁷. Es preciso recordar que la arquitectura del «movimiento moderno», frente al estilo ornamentado y colorista del *Art nouveau*, se caracterizó por el empleo del color blanco en sus prismáticos volúmenes, algo que se hace patente al bautizar la exposición de vivienda, construida en Stuttgart en 1927, con el significativo título de *Weissenhof*.



31. Sol LeWitt, *Serial Project # 1 a, b, c, d*, 1966.

¹⁶ Le Corbusier, «La leçon de Rome», en *id.*, *L'Esprit Nouveau* 4 (enero 1921). Reproducido posteriormente en Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*, Barcelona, Apóstrofe, 1977, ²1998, pp. 121-140 [ed. fr.: ¹1923].

¹⁷ Véase Jacques Sbriglio, *Le Corbusier. La Villa Savoye. A vila Savoye*, Madrid, Abada, 2005.

Es aquí, tal vez, donde se puede encontrar el punto de unión entre el repertorio formal de la obra de Sol LeWitt y de otros artistas del *minimal art* con el trabajo de los arquitectos formalistas de los años setenta, cuyo origen se encuentra en aquella arquitectura de Le Corbusier de los años veinte.

Aceptando que ambas rupturas con la tradición, la de Le Corbusier y la de Sol LeWitt, han tenido una filtración de neoclasicismo, no parece casual que obras como la Casa II (fig. 30), que Peter Eisenman diseñara en 1969, tenga un desarrollo como proyecto tan similar al *Serial Project # 1* (fig. 31) de Sol LeWitt, ni que la casa de Eisenman, una vez construida, cobre una apariencia y una presencia que inevitablemente recuerda las esculturas de Sol LeWitt. Para llegar a la formalización de esta casa, Peter Eisenman ha realizado una serie de «diagramas analíticos» que, al igual que los de Sol LeWitt, «describen el desarrollo de una serie de propuestas formales abstractas como posible condición de una estructura subyacente»¹⁸.

El ardid de recurrir a la imagen minimalista ha tenido un inusitado éxito en la arquitectura de los años setenta. El uso sistemático que los arquitectos formalistas tardomodernos hacen de los colores blanco, gris y plateado en sus fachadas, reforzado por el carácter marcadamente geométrico de sus volúmenes, tiene la pretensión de dotar a estos edificios, en los que la forma arquitectónica se reduce a prismas, de una acusada presencia.

La arquitectura de Richard Meier y Charles Gwathmey se caracteriza por este purismo de volúmenes inmaculadamente blancos, mientras que la reducción de la fachada a un solo material metálico gris claro o plateado, que produce la misma sensación de pureza y luminosidad interior que el blanco, caracteriza la obra de Fumihiko Maki y Arata Isazaki de aquellos años. La obra de todos estos arquitectos se encuentra muy próxima a la iconografía minimal de Sol LeWitt y participa también de un cierto carácter neoclásico.

Sirva como botón de muestra el Museum Für Kunsthandwerk (1979-1985) de Richard Meier (fig. 32), inmaculado edificio de un blanco cegador, que comparte el solar con una pequeña construcción preexistente levantada en el siglo XVIII, la Villa Metzler, de influencia vagamente palladiana. Meier, bajo el pretexto de realizar una abstracción geométrica de esta villa, establece una trama cuadrangular tridimensional que regula los volúmenes exteriores, la composición de las ventanas y la formación de una serie de estructuras adinteladas y pérgolas cuyo conjunto recuerda inevitablemente la sensación de encontrarse ante una escultura de Sol LeWitt habitable. El museo, sin embargo, contiene en el interior una serie de complejos giros en pasillos y rampas, con un ángulo de tres grados y medio, que contradicen la serena impronta minimalista que ofrece la imagen exterior del edificio. El afán manierista por complicar el espacio, que se manifiesta en la arquitectura posmoderna, invalida la posibilidad de calificar ninguna obra arquitectónica de estrictamente minimalista.

¹⁸ Peter Eisenman, «Arquitectura de Cartón: Casa II», en AA.VV., *Five Architects*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 25.



32. Richard Meier, Museum für Kunsthandwerk, Fráncfort (1979-1985).

De la «máquina de habitar» al «objeto arquitectónico»

En el campo de la arquitectura parece generarse un proceso que culmina, súbitamente, en la escultura minimalista, sobre la que confluyen, encarnadas en las formas prismáticas puras, una serie de cualidades como son el antiilusionismo, la contundente presencia física, la doble lectura literalista y conceptual y, sobre todo, la objetualidad. Todas estas cualidades han sido pretendidas con anterioridad por la arquitectura moderna y, de alguna manera, conseguidas, aunque en un periodo de tiempo tan dilatado que su consecución ha pasado desapercibida como acontecimiento.

Fijaré la atención ahora sólo en la condición de objeto en que ha devenido la arquitectura, situación que no se ha mostrado de forma tan evidente como en la escultura, donde premeditadamente ha requerido este estatus con *el minimal art*. El primer paso que se ha producido en la modernidad para convertir las obras arquitectónicas en objetos, lo ha planteado claramente Le Corbusier, cuando en 1923, en su conocido libro *Vers une Architecture*, pide que una casa sea considerada «una máquina de habi-

tar»¹⁹. La propuesta de Le Corbusier tiene en sí misma todos los ingredientes para llevar a la arquitectura hacia una posición objetualista, convirtiendo los edificios en objetos.

La industria que reclama Le Corbusier en sus textos de esta época es aquella que está sembrando de objetos mecánicos los hogares, esas casas que, en consecuencia, deben ser también objetos mayores que contengan y den sentido a los objetos industriales más pequeños, como lavadoras, cocinas, ascensores o aparatos sanitarios. Los objetos se pueden agrupar según series y familias, como han estudiado Jean Baudrillard y Juan-Eduardo Cirlot, entre otros²⁰. El elemento que va a permitir distinguir las distintas filiaciones de familiaridad entre las obras de arquitectura es una herramienta surgida tras la Revolución industrial que cobrará su pleno desarrollo a mediados del siglo XX, con el Estilo Internacional; me refiero al *modelo tipológico*²¹.

Al igual que los escultores del *minimal art* pretenden no dejar huella de sus manos cuando construyen la obra-objeto, por lo que rechazan el contacto personal con el material, el arquitecto que acepta las ideas del Estilo Internacional rechaza el contacto con la topografía del terreno o con el entorno urbano, se distancia de las condiciones del medio físico en que construye y aplica limpiamente sus repertorios de tipos edificatorios. El anonimato del artista es llevado en el caso de la arquitectura a la disolución de la figura del arquitecto creador en manos de las necesidades de la industria que construye estos objetos arquitectónicos.

La contradicción entre objeto escultórico y objeto arquitectónico es patente. Mientras que las esculturas de Donald Judd pretenden el «espacio real tridimensional», el espacio con el que opera habitualmente el arquitecto suele ser bidimensional. La aplicación de tipologías le permite al arquitecto hacer abstracción del espacio real, independizar la arquitectura del lugar y diseñar el «objeto-máquina de habitar» según las prioridades funcionales que el edificio deba cumplir, adaptándose además a las contingencias de las industrias que fabrican los elementos y piezas con los que se construyen los edificios pertenecientes al modelo tipológico elegido. Como tales objetos industriales, los edificios se pueden repetir idénticos o con pequeñas diferencias, lo mismo que las series de cajas de Donald Judd.

Los modelos tipológicos permiten reducir el espacio sobre el que trabaja el arquitecto a las dos dimensiones planas del papel, por lo tanto, el arquitecto ya no construye en el espacio, simplemente dibuja planos en dos dimensiones. El proyecto, casi único trabajo que se desarrolla en los estudios de arquitectura, se escinde en dos herramientas distintas, con diferente carácter y contenido, que resultan a veces irreconciliables: las tipologías de distribución, representadas por las plantas en las que se repiten los esquemas convencionales correspondientes a tipos estandarizados, y las de imagen en la

¹⁹ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, cit., p. 73.

²⁰ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo Veintiuno, 1969; y Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.

²¹ Sobre tipologías y modelos tipológicos, véase Nikolaus Pevsner, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, y Gianfranco Caniggia y Gian Luigi Maffei, *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*, Madrid, Celeste, 1995.

que se muestran vistas donde se acomodan los huecos que deben aparecer en los alzados siguiendo patrones preelaborados de fachadas, de aquí la insulsa monotonía de buena parte de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Estas tipologías, en su repertorio de versiones, repetidas invariablemente hasta la saciedad por todo el universo, consiguen un grado de abstracción formal en el que efectivamente no hay ni ilusiones ni alusiones.

Los modelos tipológicos, al ser patrones estandarizados en la producción de edificios, ahorran al arquitecto una gran cantidad de tiempo. El tiempo es reclamado también abiertamente por algunos artistas actuales en una continuación de aquella famosa disputa entre los artistas renacentistas y los gremios artesanales, frente a los que pretendían demostrar el carácter intelectual y no manual de su trabajo. El artista conceptual necesita tiempo para pensar. Su trabajo, al «no ensuciarse las manos» con la realización material del «objeto artístico», consiste en pensar la obra, en prever su resultado final. Esto es llevado hasta el extremo de desmaterializar la obra de arte y reducirla a la enunciación de una simple idea del artista, como sucede con las propuestas del arte conceptual.

En el caso de la práctica arquitectónica, el empleo de tipologías ha dado la vuelta al procedimiento, de tal forma que la tipología, en vez de liberar el tiempo que requeriría el arquitecto para pensar en las relaciones que la obra arquitectónica establece con los usuarios, con el entorno, o con ella misma, lo que le ha conducido es a la inhibición del pensamiento espacial.

En Estados Unidos, donde la práctica de la arquitectura se encuentra organizada en grandes empresas que asocian, en algunos casos, a más de cien arquitectos, se pueden permitir, a la hora de diseñar los edificios singulares, superar estos esquemas de redactar proyectos y liberar a algunos de los arquitectos de las manualidades gráficas y del cálculo de estructuras y equipamientos, para dedicar su tiempo y su esfuerzo a pensar en términos espaciales y romper la inercia del trabajo basado sobre tipologías y modelos.

Jeoh Ming Pei confesaba:

No, ya no dibujo mucho. [...] De vez en cuando hago algún diagrama. Pero en realidad, si no eres capaz de dibujar mentalmente, no puedes abordar estos problemas. Son demasiado complejos. Tienes que capacitar tu mente de modo de poder ver el espacio. [...] Necesitas verlo. Sólo tienes que probar el espacio más complejo con otros medios, y esos medios no son dibujos²².

En el mismo libro de entrevistas en que se recogen estas declaraciones, Cesar Pelli reconoce que los consabidos dibujos en los que habitualmente trabaja el arquitecto no reproducen las cualidades importantes de un edificio²³. Como contrapartida, esta arquitectura pensada, «dibujada mentalmente», enlaza tangencialmente con los métodos de creación de los escultores del *minimal art* y, curiosamente, resulta al final

²² Citado en Barbarelee Diamonstein, *Diálogo con la arquitectura USA*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 140.

²³ Cfr. *ibid.*, p. 174.

ser más objetual en su comparación con los objetos en serie de la arquitectura convencional.

Parte de la pérdida del interés por el espacio en la práctica arquitectónica de las últimas décadas del siglo XX está ligada a este terrible problema, que es consecuencia de unas relaciones laborales entre el arquitecto y la sociedad, por una parte, y por otra, de unos planteamientos de carácter económico que han conducido al arquitecto a abandonar su condición de «artista humanista» para convertirse en «técnico» del alojamiento o en constructor de imágenes corporativas. Toda vez que el objetivo de este libro se centra en el campo de la arquitectura entendida dentro del sistema de las artes, no me seguiré ocupando de estos problemas ni de la construcción masiva de alojamientos, y pasaré a analizar algunos «edificios singulares», alejados de los estándares tipológicos, en los que los arquitectos han tenido ocasión de «pensar» en términos estéticos.

Abandonar el trabajo con los repertorios de modelos tipológicos no resuelve el problema de la creatividad ni es patente de corso de ninguna cualidad estética. Los «edificios singulares», precisamente por su singularidad, tienen también una acusada tendencia a presentarse marcadamente objetualizados.

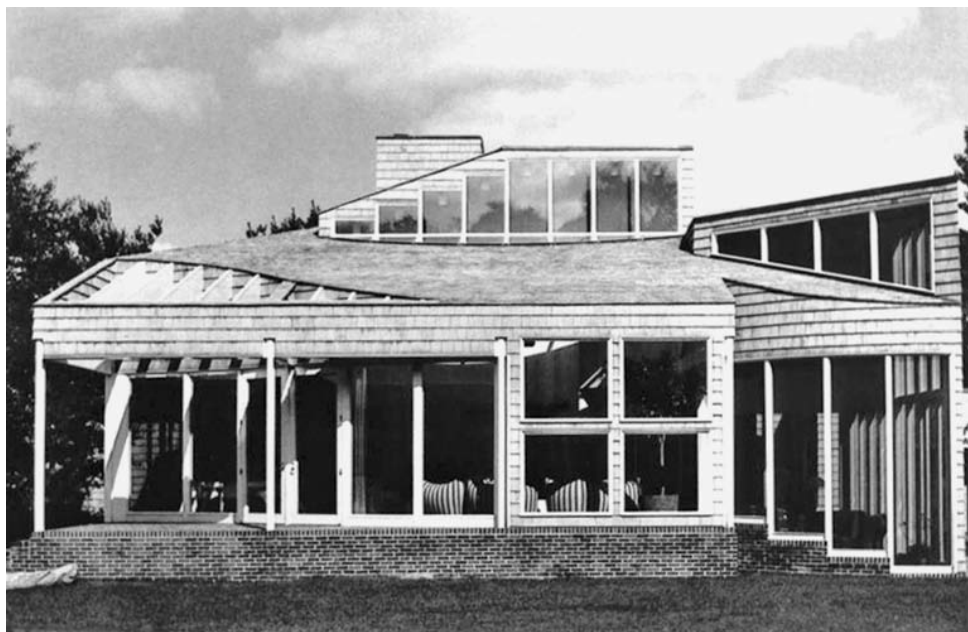
Uno de los arquitectos formalistas norteamericanos que más habilidad poseen para generar edificios singulares, Charles Gwathmey confesaba:

En el pasado estábamos muy interesados en la arquitectura como objeto. Esto se expresaba más clara y precisamente cuando el programa era más pequeño [...]. Yo he sentido una especie de necesidad de retornar al objeto, mientras simultáneamente lo volvía complejo como lugar²⁴,

pero se puede comprobar cómo el carácter objetual no depende de la complejidad ni de la escala, ni se puede ocultar o disimular el carácter objetual de una edificación complicando su implantación en el entorno. Los rascacielos más grandes de Nueva York o de Chicago, con sus complejos programas, su inmenso tamaño y sus difíciles relaciones urbanas, no logran evitar la similitud con las cajas, la idea de que son objetos ampliados de escala y colocados entre el resto de los edificios de la ciudad. La apariencia de caja cerrada, sin huecos ni ventanas, la textura tersa de sus paramentos, alejada de la de los antiguos edificios de piedra o de ladrillo, y los materiales espejeantes de sus caras contribuyen también a reconocerlos como objetos. Es este carácter objetual el que consigue que algunos rascacielos prismáticos y limpios se asocien intuitivamente a los objetos minimalistas, a la escultura. Charles Gwathmey indica: «Los edificios que estamos haciendo son objetos por sí mismos y tienen muchas, muchísimas implicaciones acerca de la forma y la escultura y todo lo que identificaríamos o definiríamos como arte»²⁵.

²⁴ Citado en *ibid.*, p. 46.

²⁵ Citado en *ibid.*, p. 56.

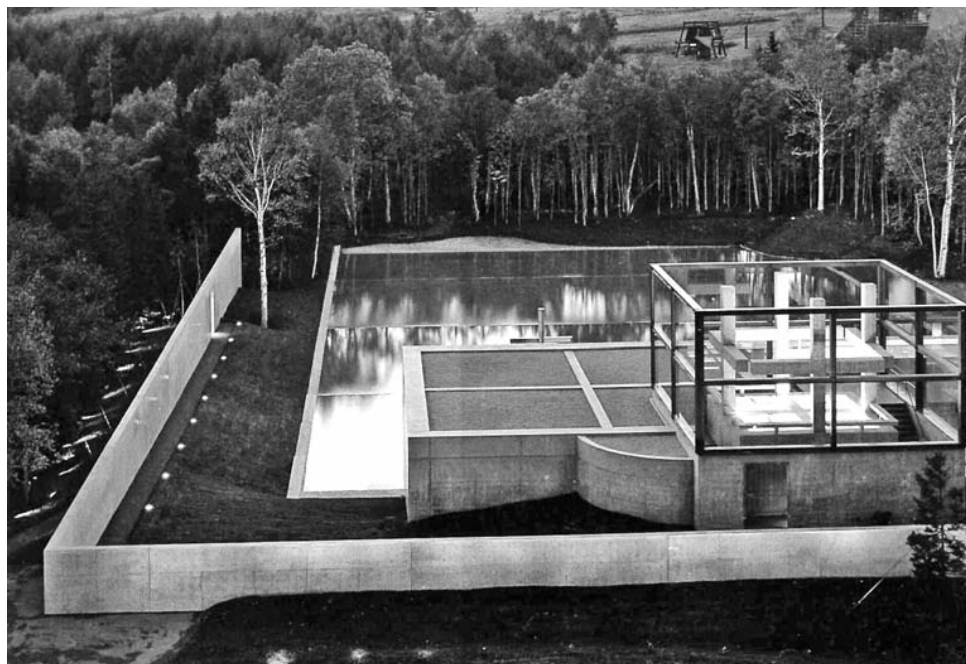


33. Robert A. M. Stern, Greenwich Pool House, 1973-1974.

La arquitectura se objetualiza también en un extraño intento por imitar formalmente a la escultura. En algunos ámbitos de la arquitectura, una repulsa de las tipologías y los modelos ha conducido a una serie de excesos en los aspectos formales. En muchos casos, esas formas excesivas, que provienen del expresionismo, son inconscientes; en otros, están pretendidamente buscados, como sucede con la Greenwich Pool House (1973-1974) de Robert A. M. Stern (fig. 33), de la que su autor dice, contestando a la pregunta de Barbarelee Diamonstein de si pretendió hacer «arquitectura como escultura»: «Sí. Algo muy escultórico. También en este caso fue el propietario quien dijo: “quiero algo absolutamente fantástico; quiero una escultura”. Me pidieron que hiciese algo muy escultórico»²⁶. Sin embargo, la casa, que es formalmente muy pretenciosa, no consigue la apariencia de escultura porque no contiene ninguna de sus cualidades, ni antiguas ni actuales.

A mitad de la década de los años setenta, es decir, algo más de diez años después de iniciado el *minimal art* como tendencia escultórica, un joven arquitecto japonés llamado Tadao Ando comienza a construir unas pequeñas viviendas que inmediatamente llaman la atención por su radicalismo formal. Consisten en volúmenes prismáticos a los que se les ha desposeído de cualquier elemento accesorio o decorativo, de tal manera que los espacios que configuran sus tersos muros se presentan vacíos, sin muebles ni obstáculos. Estas primeras obras se asimilaron inmediatamente a las

²⁶ Citado en *ibid.*, p. 198.



34. Tadao Ando, Capilla en el agua, Hokkaido, 1988.

cajas del *minimal art*, reforzando así la idea de la existencia de una arquitectura escultórica²⁷.

Tal vez, el edificio de Ando que mejor se puede comparar con los «objetos específicos» de Donald Judd sea la denominada Capilla en el agua, construida en Hokkaido en 1988 (fig. 34). Se trata de un par de cajas de planta estrictamente cuadrada, de 10 y 15 metros de lado respectivamente, macladas y situadas en el extremo de un estanque también cuadrangular. La más grande de las cajas está construida en hormigón visto, dejando una cara totalmente de cristal que se abre al estanque, mientras la pequeña, que sobresale un cuerpo por encima de la otra, está formada por una estructura cruciforme de perfiles de acero y genera un recinto prismático de cristal que contiene en su interior cuatro grandes cruces de hormigón. Los juegos homotéticos entre los dos volúmenes, los materiales virtuosamente acabados, la redundancia de las estructuras cruciformes, la dialéctica entre lo opaco y lo transparente, la manera de penetrar la luz en el interior y, sobre todo, el carácter objetual del edificio, acrecentado por su pequeño tamaño²⁸, hacen que esta construcción se perciba como una pieza escultórica.

²⁷ Éste ha sido el tema de dos exposiciones de carácter internacional: *Architectural Sculpture*, en el Institute of Contemporary Art de Los Angeles, 1980; y en el Museo Guggenheim de Bilbao, 2005. Véase Markus Bröderlin (ed.), *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Basilea, Foundation Beyeler, 2005.

²⁸ La superficie total construida es de sólo 345 metros.

Caminos paralelos

Los escultores del *minimal art* han preferido el trabajo conceptual y la reflexión intelectual al trabajo manual. Convencidos de que la teoría, su teoría, no la podían dejar en manos de los críticos, por muy bien intencionados que éstos fueran, Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt o Robert Smithson, entre otros, han reflexionado y publicado una buena cantidad de artículos con ideas novedosas sobre el espacio, la escala, la composición, la percepción, que han dotado a la escultura de un campo intelectual tan rico como inexistente hasta entonces, lo cual ha conducido a la escultura a la consideración de arte pionero en los años sesenta y setenta del siglo XX. Así, artículos de Donald Judd, como «Specific Objects»; de Robert Morris, como «Notes on Sculpture», publicados en la revista *Artforum* entre 1966 y 1969; los textos *conceptuales* de Sol LeWitt; o el tomo de los *Writings* de Robert Smithson, editado por su viuda Nancy Holt, donde se recogen los más de cincuenta artículos que publicó²⁹, conforman parte del corpus teórico sobre arte y estética más interesante y coherente de la segunda mitad del siglo XX, y suponen uno de los esfuerzos más importantes por seguir manteniendo las artes dentro del mundo del conocimiento.

Por el contrario, la arquitectura ha ido cayendo en la autocomplacencia del empirismo y el éxito mediático, olvidando toda la carga humanista, teórica y conceptual que hasta finales del siglo XIX ostentaba y le había conducido a ser considerada la primera entre todas las artes. No es éste el lugar para analizar las causas de tan lamentable mutación, pero sí para hacer notar que, mientras que los artistas del siglo XX, desde Kandinsky, Malevich o Klee, hasta los del *minimal art*, han intentado reivindicar las artes plásticas como «ciencia del pensamiento» –tema ya defendido por Leonardo da Vinci, cuando indica que el único trabajo manual del pintor es estar «sentado ante su obra y a sus anchas, bien vestido, pulsa el levísimo pincel»³⁰, y retomado por Dan Flavin en su frase «Resulta para mí fundamental no ensuciarse las manos...»³¹, con la que pretende llamar la atención sobre la situación del artista como intelectual–, la arquitectura ha roto con su tradición tradadística y, durante el siglo XX, sólo dos de entre los muchos libros publicados implican una postura teórica coherente, aunque no se pueden acercar ni lejanamente a lo que es un tratado de arquitectura. Estos libros son *Vers une Architecture*, de Le Corbusier, y *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi, con todas las dudas y reproches que este último siembra entre los historiado-

²⁹ Donald Judd, «Specifics Objects», *Arts Yearbook* 8 (1965); Robert Morris, «Notes on Sculpture», *Artforum* (febrero 1966, octubre 1966, verano 1967 y abril 1969); Robert Smithson, Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979; véase también: Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996. Los artículos de Donald Judd y los dos primeros de Robert Morris han sido publicados en español en el catálogo de la exposición *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1996, con los siguientes títulos: «Objetos específicos», pp. 13-21, y «Notas sobre escultura», pp. 49-59.

³⁰ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 73.

³¹ Citado en Phyllis Tuchman, «Reflexiones sobre Minimal Art», cit., s.p.

res y teóricos³². La voluntad de establecer una nueva teoría de la arquitectura, detectada en los escritos de Aldo Rossi, ha puesto en evidencia la actual imposibilidad de formular siquiera esta última utopía ante la realidad pluriforme de unas tendencias arquitectónicas que pretenden burlar las normas en beneficio de una anhelada creatividad. Los anticipos de teorías parciales, como la «teoría del proyecto» o las «teorías tipológicas», nunca lograron cuajar como tales, pero han ido desvelando la «miseria de la arquitectura» que es, según Aldo Rossi, signo de debilidad y fragilidad cultural extrema³³.

Si quisiéramos suponer que existe una arquitectura minimalista, deberíamos comenzar por encontrar el corpus teórico que la avalara como tal corriente, aquellos escritos donde se expusieran sus postulados y sus contradicciones para poder compararlos con los de la escultura. La primera realidad con la que tropezamos es que no existen textos teóricos específicos sobre una supuesta arquitectura minimalista, aunque sí es cierto que en el ámbito expositivo y mediático de la obra de varios arquitectos la palabra *minimal* aparece con demasiada profusión. Así, David Morton en 1980 publicó un artículo bajo el título «Japanese Minimalism»³⁴, en el que da a entender que existe una escuela o tendencia de arquitectura en Japón que se puede encasillar como minimalista; posteriormente, una editorial francesa ha puesto en el mercado un libro titulado *Tadao Ando: Minimalisme*³⁵, en el que se pretende presentar a Tadao Ando como un arquitecto minimalista. Además, Koji Taki matiza esta veta supuestamente *minimal* de Tadao Ando en el libro *Tadao Ando. Edificios, proyectos y escritos*, en el que subraya el carácter de «caja rectangular» carente de decoración de su Casa Sumiyoshi, aunque advierte que:

Menudean quienes otorgan a Ando el calificativo de «minimalista», pero esto es sólo parcialmente cierto, pues junto a la simplicidad de formas encontramos a veces signos de exageración. La etiqueta de «minimalista» hace referencia sobre todo a lo limitado de su vocabulario arquitectónico, es decir, a la sorprendente escasez de variedad formal de elementos corpóreos y al exiguo número de materiales que emplea: hormigón visto, hierro, láminas de vidrio y pavés. Estos materiales conforman líneas rectas y planos; cuando existen líneas curvas no son orgánicas, son geométricas, sali-

³² Obviamente, todos los años se editan libros que tratan sobre la arquitectura y analizan sus temas y problemas más interesantes. Algunos de ellos poseen alguna pretensión teórica, pero o tratan de temas muy específicos o analizan aspectos historiográficos o han sido escritos con la intención de justificar actividades de grupos y tendencias. De entre todos ellos creo que, por su independencia crítica, merecen ser destacados, además de los dos citados, Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1959, ²1962 [ed. cast.: *La experiencia de la arquitectura*, Madrid, Maira / Celeste, 2000; Barcelona, Reverté, 2004]; Enrico Tedeschi, *Teoría de la arquitectura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1962, ³1972; Charles Moore y Gerard Allen, *Dimensions, Space, Shape & Scale in Architecture*, Nueva York, Architectural Record Books, 1976 [ed. cast.: *Dimensiones de la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979]; Robert Krier, *Architectural composition*, Nueva York, Rizzoli, 1988.

³³ Cfr. Aldo Rossi, *Para una arquitectura de tendencia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 202.

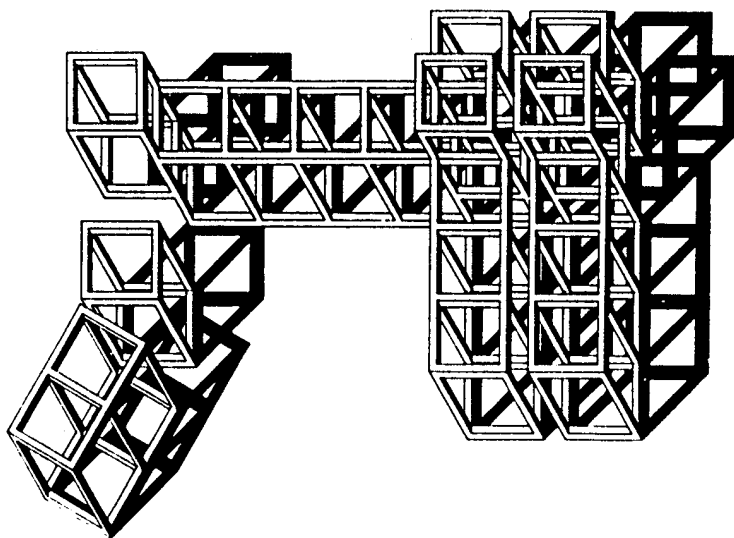
³⁴ David Morton, «Japanese Minimalism», *Progressive Architecture* (mayo 1980).

³⁵ AA.VV., *Tadao Ando: Minimalisme*, París, Electa Moniteur, 1982.

das del compás. Las formas de Ando no hacen mención directa de ningún estilo histórico³⁶.

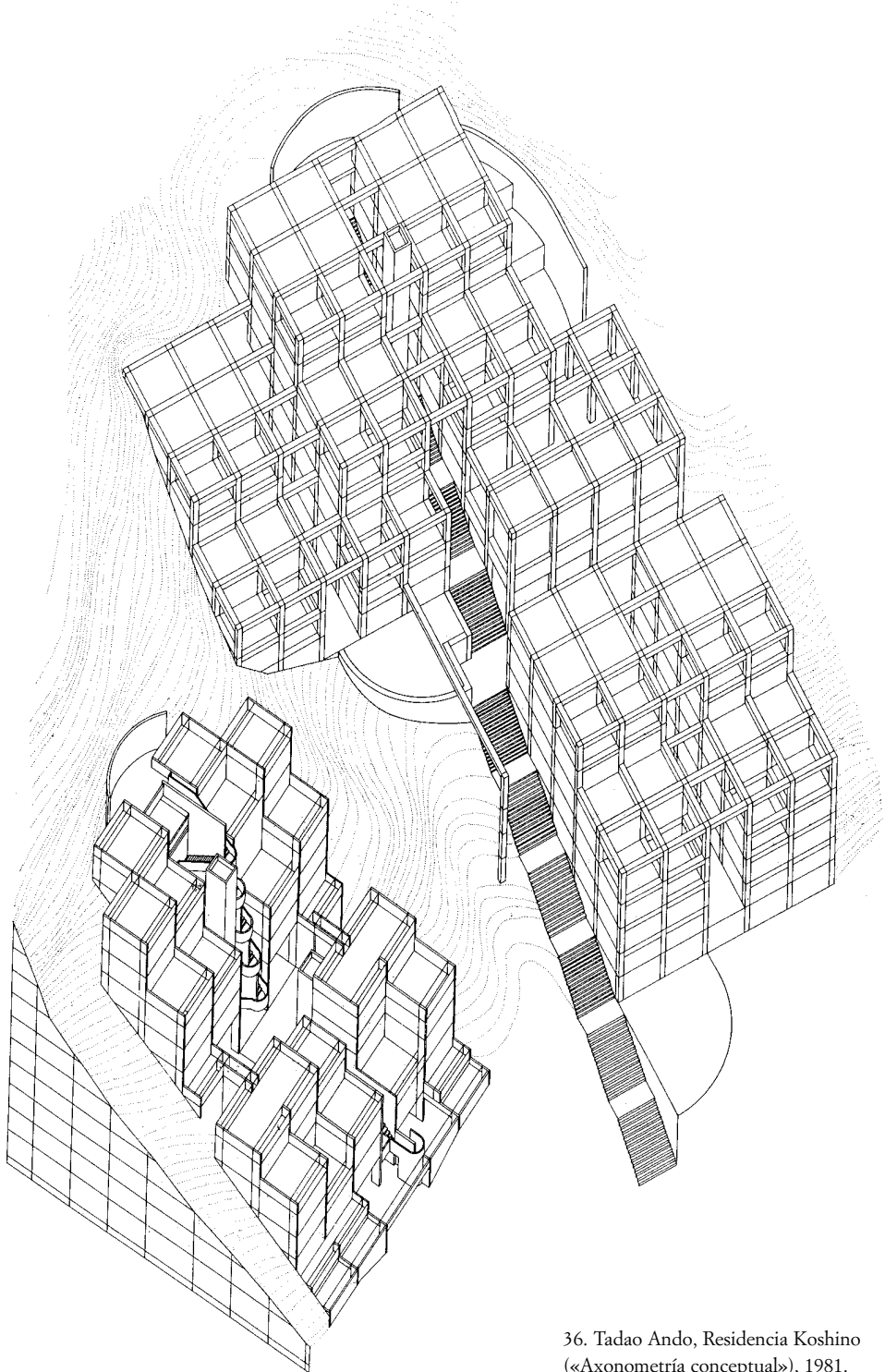
Cuando los críticos y publicistas de la arquitectura utilizan el término *minimalismo* se refieren a un único aspecto del *minimal art*, a su reduccionismo formal o a su condición de «geometría de escuadra y compás». Y es en el campo del formalismo reduccionista, a falta de otro campo teórico, en el único en el que se puede hablar de coincidencias entre ciertas obras de arquitectura y la escultura del *minimal art*. Por lo demás, la arquitectura y la escultura de formas geométricas primarias y limpias con contornos duros han seguido caminos paralelos sin encontrarse.

Parece inmediato relacionar los prismáticos rascacielos de algunas ciudades estadounidenses con las prismáticas formas escultóricas del *minimal art*. Aparentemente pertenecen, cada uno en su escala y condición, al mismo repertorio objetual, parecen compartir la misma «especificidad». Algunas esculturas *minimal* podrían pasar por ser maquetas de obras arquitectónicas, en otros casos esta similitud es intencionadamente forzada, como sucede con el dibujo esquemático de Arata Isozaki del Museo de Bellas Artes de la Prefectura de Gumma (fig. 35), en el que premeditadamente ha representado la descomposición del edificio en cubos, apropiándose de la difundida imagen de las estructuras cúbicas de Sol LeWitt; en este dibujo, las aristas de los esquemáti-

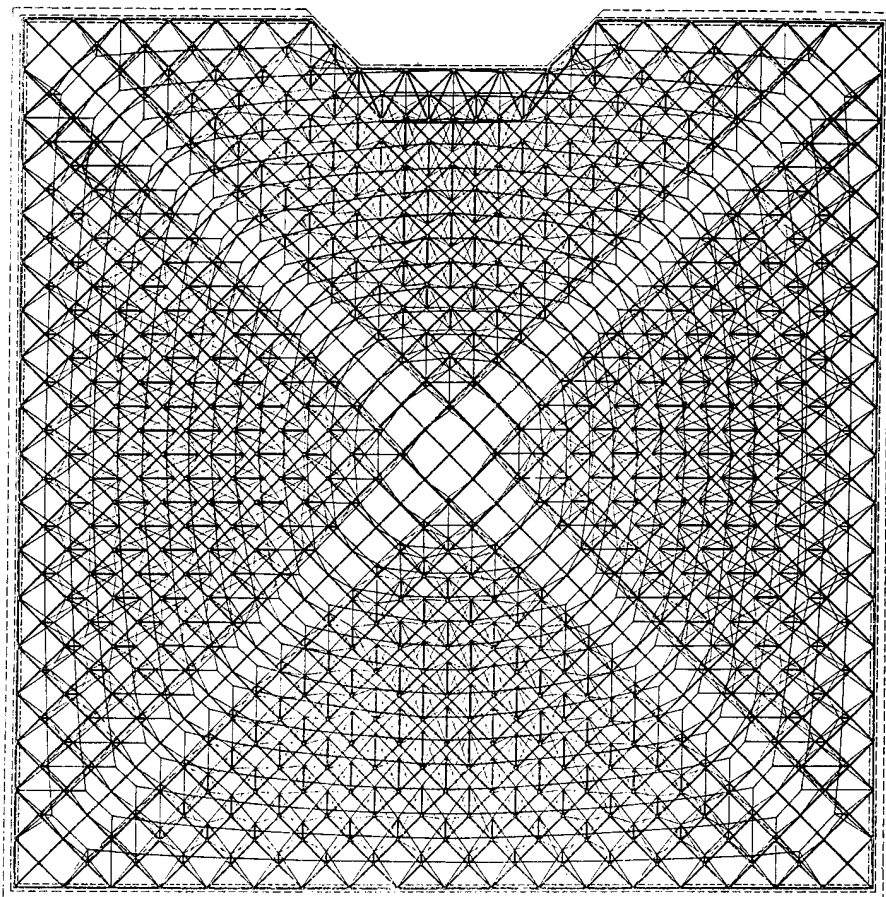


35. Arata Isozaki, esquema del Museo de Bellas Artes de la Prefectura de Gumma, Tagasaki, 1971-1974.

³⁶ Koji Taki, «¿Minimalismo o monotonía? La metodología de Tadao Ando: análisis del contexto», en Kenneth Frampton (ed.), *Tadao Ando. Edificios, proyectos, escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, p. 18.



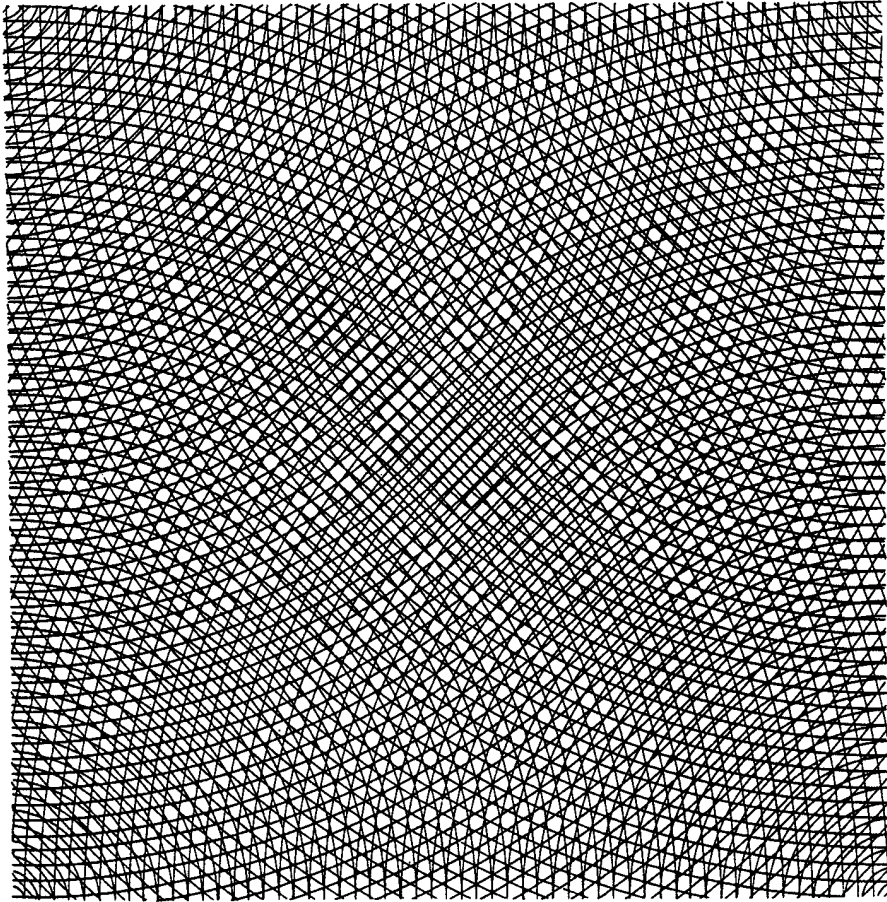
36. Tadao Ando, Residencia Koshino («Axonometría conceptual»), 1981.



37. Ieoh Ming Pei, planta de la pirámide de acceso al Museo Louvre, 1983.

cos volúmenes del museo son representadas como las barras de sección cuadradas utilizadas por Sol LeWitt en sus esculturas. Esta misma imagen ofrece algunos dibujos de Tadao Ando, como la «Axonometría conceptual» de la Residencia Koshino (fig. 36), donde no sólo utiliza la misma configuración del cubo subdividido y el mismo tipo de expresión gráfica de Sol LeWitt, sino que este esquema es calificado por el arquitecto de «conceptual», tal como LeWitt califica a su arte.

Pero estas forzadas similitudes, colocadas como trampas ante los ojos de los distraídos lectores de revistas, son tal vez las relaciones menos interesantes que se pueden encontrar entre la arquitectura y la escultura de este periodo. Muchos de los rascacielos y edificios que se adaptan a la geometría primaria y a las mallas ortogonales son consecuencia directa de la presencia y la influencia de Mies van der Rohe en la escena arquitectónica norteamericana, más que del interés de los arquitectos por la escultura *minimal* y por las nuevas relaciones que ésta establece con el espacio, la geo-



38. Sol LeWitt, *Arcs from four sides*, 1971.

metría y la escala. Por otra parte, la aparente economía formal de muchos de estos edificios sin ornato viene condicionada por los rigurosos estudios económicos o por requerimientos de carácter estructural, como expone Myron Goldsmith muy claramente en su libro *Buildings and Concepts*³⁷.

En este contexto llama la atención el oculto hilo entre la obra del arquitecto ecléctico Ieoh Ming Pei y las esculturas de Sol LeWitt (figs. 37 y 38). Aunque sería también fácil establecer semejanzas formales entre la pirámide del acceso al Museo del Louvre, de Ieoh Ping Pei, y las diversas pirámides que LeWitt ha realizado en espacios y parques públicos, y más aún entre el dibujo de la planta de la pirámide del Louvre y algunos de los *Wall Drawings* de LeWitt. La relación que puede establecerse entre la arquitectura de uno y la obra escultórica del otro se encuentra en una especie de umbral

³⁷ Myron Goldsmith, *Buildings and Concepts*, Nueva York, Rizzoli International, 1987.

poético que ambos han traspasado y que sólo se puede definir recurriendo al concepto de empatía, o de sensibilidad común.

Tanto Pei como LeWitt están interesados en una conceptualización del espacio tridimensional, del cual la obra construida es un ejemplo que materializa la idea. La obra de ambos se impone al público con una presencia indescifrable y, por supuesto, muchos edificios de Pei mantienen, dentro de su complejidad funcional, una apariencia volumétrica primaria, tersa, sin color pictórico como la aureola de ese carisma de clasicismo que tienen las esculturas de LeWitt. Esto se aprecia en edificios como el Everson Museum o la National Gallery of Art de Washington, que surge de la división de un solar trapezoidal en dos triángulos, uno rectángulo y otro isósceles, surgidos de una trama regular en planta, como las *Series* de LeWitt, pero, en este caso, la trama se origina a partir de una figura romboidal en vez de cuadrada. Desgraciadamente no son muchas las obras de Ieoh Ming Pei donde esta coincidencia empática con la obra de Sol LeWitt se realiza, ya que al ser uno de los arquitectos más sincréticos de las últimas décadas, en las obras que salen de su prolífico taller aparecen todo tipo de influencias y eclecticismos.

Todo es posible en esta feria de los estilos que es la posmodernidad, todas las tendencias pueden ser imitadas, descontextualizadas y apropiadas. Koji Taki señala que

A semejanza de otros campos culturales, en la arquitectura no puede imperar un solo estilo, no es posible aislar ninguno que, además, sea representativo del conjunto. Cada arquitecto se relaciona con su época a través de la actitud que asume frente a la pluralidad de valores que presenta la cultura del momento; por consiguiente, la arquitectura actual, vista en conjunto, no deja de ser un *collage* de obras sin nexo alguno³⁸.

Por eso, la idea de que exista una arquitectura netamente minimalista se desvanece en cuanto se profundiza un poco en las inquietudes teóricas que preocupan a los arquitectos que habitualmente son calificados de «minimalistas». Es cierto que, tras estas calificaciones, hay alguna causa que ha inducido a formularlas, pero esa causa suele ser una simple coincidencia formal muy bien aprovechada por algunos arquitectos que la han sabido explotar como una serie de recursos visuales.

No quiero negar con estas palabras que haya habido una influencia real de la escultura del *minimal art* sobre la producción arquitectónica, ya que es imposible que no la hubiera habido. Simplemente intento concretar que no existe una teoría minimal de la arquitectura. Para la arquitectura, y muy especialmente para la arquitectura radical, algunos postulados formales del *minimal art*, como el uso exclusivo de geometría primaria, la elaboración industrial esmerada, los contornos duros y las superficies tersas, el conseguir imágenes simples de apreciación inmediata, etcétera, son relativamente fáciles de asumir por estar implícitos o ser consecuencia de la lógica de la modernidad, y era esperable que estas potentes y atractivas formas geométricas y constructivas del *minimal art* terminaran por tentar a algunos arquitectos, como así ha sucedido con un grupo de los japoneses, desde Arata Isozaki hasta Tadao Ando.

³⁸ Koji Taki, «¿Minimalismo o monotonía?...», cit., p. 18.

El radicalismo formal de Tadao Ando en sus primeras obras, que se apoya en el despojamiento de cualquier elemento accesorio, no es sólo hijo de las consignas de renuncia al ornamento, dictadas por Adolf Loos, o de la racionalidad objetivista que conduce a Mies van der Rohe a proclamar que «menos es más», sino que, en buena medida, procede de una reinterpretación de aquella cultura japonesa que generó en la casa tradicional unas habitaciones sin mobiliario, en las que se hace evidente la liviana estructura de madera, los translúcidos muros de papel de arroz, con elementos como el *tatami* y la mampara *shoji*, en unos espacios de pequeñas dimensiones que no necesitan ser llenados abigarrando molduras, colgando cuadros o diseminando muebles y otros objetos.

La presencia de esta tradición, cruzada con los estilemas del «movimiento moderno» y las imágenes esencialistas de la escultura *minimal* condujeron a Tadao Ando a crear unas construcciones que no por rechazar lo accesorio responden a criterios de racionalidad. Esta retórica de volúmenes cuadrangulares simples, muros tersos y desnudos, ventanales cuadrados, aristas vivas, siluetas prismáticas, aperturas lineales por las que penetran cuchillos de luz, etcétera, le han funcionado muy bien en edificios simples con pocas compartimentaciones y necesidades funcionales, tales como la Casa Row (Azuma House), en Sumiyoshi (1976), de sólo 65 metros cuadrados; la Casa Matsutani, en Kyoto (1978-1979); la Casa Ueda, en Okayama (1978-1979), o la Casa Koshino, en Hyogo (1979-1984). Sin embargo, cuando se ha tenido que enfrentar a construcciones de mayores dimensiones o con programas más complejos que el de conformar una caja contenedor, la aparición de figuras cilíndricas, escaleras curvas, bóvedas o maclas entre elementos rectos y curvos, hace que el supuesto lenguaje minimalista se amplíe y los edificios se compliquen para pasar a ser maximalistas. En cualquier caso, la fuerte impronta minimalista de sus pequeñas casas e iglesias de los años setenta viene reforzada por el aparato mediático con el que se ha presentado su obra, de la que se han mostrado esquemáticos dibujos de volumen o estructura desprovistos de carpinterías y otros detalles, o fotografías de habitaciones vacías, sin mobiliario, que han sido tomadas antes de la ocupación de los edificios, lo que ha contribuido a que esas imágenes insinúen una mayor desnudez y radicalidad.

Otro posible punto en común entre cierta arquitectura y la escultura del *minimal art* es la coincidencia en una actitud similar frente a la utilización de los nuevos materiales de producción industrial. Si la escultura ha logrado romper sus lazos con el antropomorfismo gracias al empleo desprejuiciado de estos materiales, que se alejan de las antiguas prácticas de esculpir, tallar o modelar, a la arquitectura le sucede algo parecido, aunque se observa en los arquitectos más cautelosa. Hablando sobre la necesidad de que la arquitectura actual adapte su forma y su base teórica a los nuevos materiales con que se construye actualmente, César Pelli comenta:

La arquitectura ha adquirido forma y base teórica mediante la construcción en piedra durante unos cinco mil años. Todas las teorías estéticas tradicionales de la arquitectura se basan en la construcción en piedra. Hoy, a menos que nuestra sociedad sufra un trastorno violento, el papel dominante de la construcción en piedra ha quedado atrás. [...] La aparición de la construcción en piedra modificó radicalmente la base teórica de

las resoluciones formales en arquitectura. Y la desaparición de la construcción en piedra nos obliga a modificar la base de nuestro desarrollo de una teoría formal de la arquitectura. Aún se trata de una circunstancia muy nueva. Pero tenemos que aprender a tratar nuestros materiales y sus cualidades³⁹.

Efectivamente, la piedra, frente a otras técnicas primitivas de generar hábitats, tales como excavar cuevas o tejer cabañas, ha conducido a desarrollar unas técnicas que surgen de las diferentes posibilidades de colocar piedra sobre piedra, generándose así un repertorio de elementos constructivos, como columnas, muros, arcos, bóvedas o gradas que constituyen la gramática de lo que, desde la Prehistoria, se conoce como construcción.

El problema, sin duda alguna, ha sido similar en el campo de la escultura. Toda la teoría escultórica se ha desarrollado en función del material con el que se ha realizado y la utilización de otros materiales, con otras posibilidades y otros modos de construcción, no sólo ha cambiado su teoría y sus hábitos, sino que ha puesto en peligro la propia definición de escultura. La arquitectura, sin embargo, flirtea con este problema y sigue utilizando la piedra como chapado, encubriendo los auténticos materiales sustentantes, llegando a forrar con ella por completo un rascacielos de estructura de acero, como sucede en el Edificio AT&T de Philip Johnson en Nueva York, que para rematar la contradicción mantiene en planta baja un inmenso arco de medio punto, elemento arquitectónico cuyo objeto es abrir un hueco en el muro descargando el esfuerzo en varias piedras, algo que sólo tiene sentido constructivo en estructuras de piedra o de ladrillo, pero no en las de acero. Parece como si la arquitectura no se terminara de decidir a dar el salto que la escultura ha efectuado en este sentido, redefiniendo sus límites.

Contemplar rascacielos

A finales del siglo XIX se comenzó a construir un nuevo tipo de edificio, el rascacielos, que va a ser la creación más genuina de la modernidad por carecer de precedentes, lo que va a plantear la necesidad de inventar nuevos recursos formales capaces de caracterizarlo.

El edificio en altura es posible gracias a la producción industrializada de perfiles laminados de acero que permiten con muy poca sección resistir grandes cargas y crear enormes vanos con un número mínimo de apoyos dispuestos en tramas regulares. Con esta técnica constructiva y el aprovechamiento de la energía eléctrica que permite realizar desplazamientos verticales en ascensores, la iluminación artificial, la comunicación telefónica y la ventilación mecánica de los locales, una gran cantidad de problemas de carácter arquitectónico van quedando reducidos a meros problemas técnicos.

Al ser destinados estos edificios a la ubicación de oficinas que necesitan un nivel de iluminación fijo, resuelto con el empleo de la electricidad, y una mínima comparti-

³⁹ En Barbarelee Diamonstein, *Diálogo con la arquitectura USA*, cit., pp. 170-171.



39. Adler y Sullivan,
Edificio Guaranty,
Chicago, 1899.

mentación, permiten la planta libre y la concentración de los servicios y elementos de comunicación vertical en puntos estratégicos, por lo que se necesitan formas muy simples que aprovechen al máximo la capacidad del solar, generalmente un rectángulo de la ordenada retícula urbana de la ciudad americana.

La labor del arquitecto que diseña rascacielos se concentra en la fachada, en la piel que envuelve el volumen y en el carácter arquitectónico o, si se quiere, estilístico que éste debe tener. La trama de pilares que sustenta el edificio tiene su límite en esa misma fachada, por lo que el exterior está condicionado por el ritmo estructural y a la vez, entienden los primeros arquitectos que construyen edificios en altura, debe ser su expresión. No es un asunto baladí que el problema a resolver sea dotar de carácter urbano a estos inmensos contenedores, como ha señalado Antón Capitel, ya que se tra-

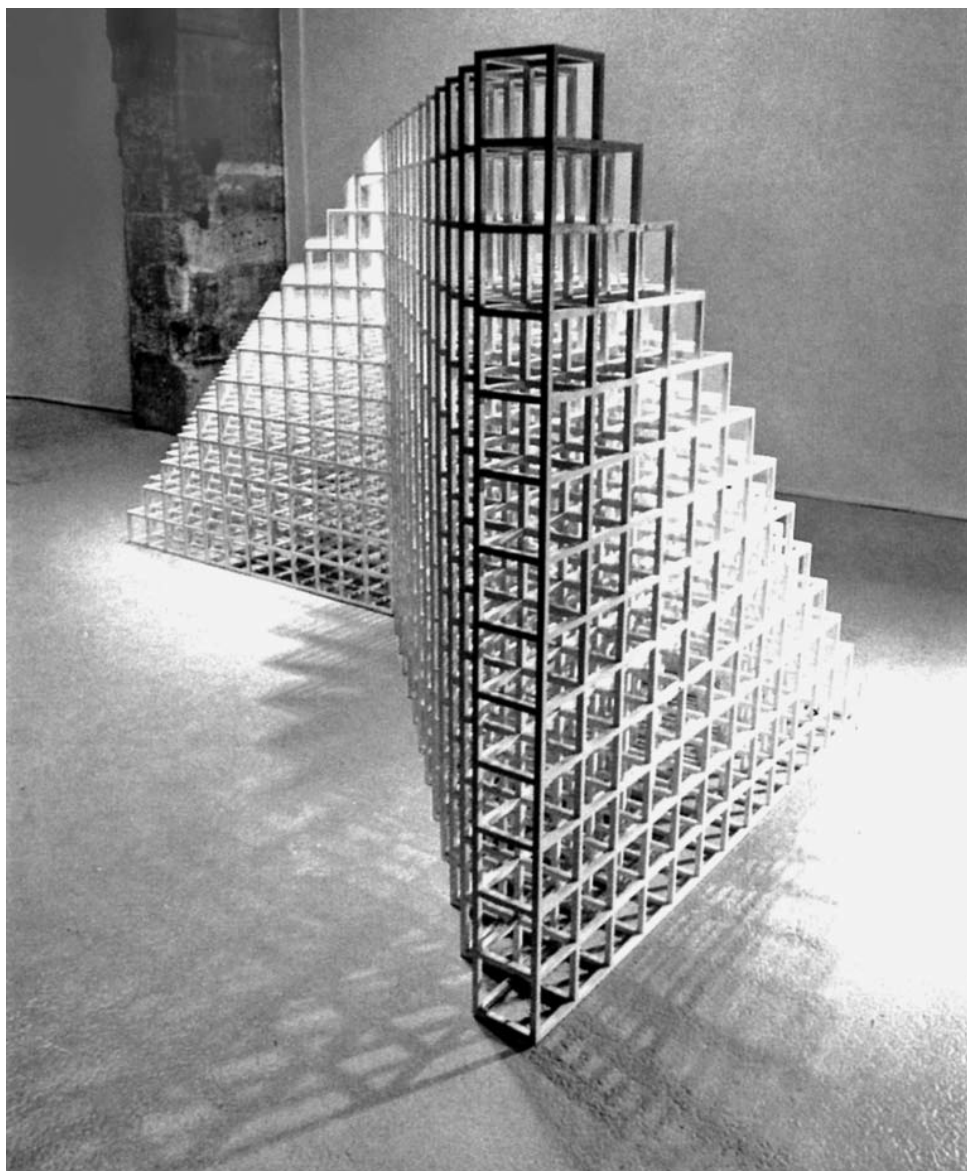
ta de convertir la fachada en una imagen urbana y al edificio en arquitectura, siendo su tamaño una especial dificultad a vencer⁴⁰.

Aquellos primeros diseñadores se encontraron con el problema de la ausencia de tipologías verticales válidas para cerrar edificios cuyo volumen y altura eran extremadamente grandes, y buscaron ese modelo en los palacios renacentistas que eran edificios que, en su época, habían resuelto con brillantez el problema de conjugar la presencia de un gran volumen urbano en la escala de la ciudad. De esta manera surgieron edificios como el Guaranty (fig. 39), construido en Chicago en 1899 por Adler y Sullivan, que es un inmenso prisma rectangular compacto, una gran «caja» envuelta en papel renacentista con arcos de medio punto, columnas dóricas en la planta baja, ojos de buey y una gran cornisa florentina. Pero hay que dejar de lado el estilo decorativo que envuelve su fachada para fijar la atención únicamente en su presencia física. Se trata de un paralelepípedo perfecto que tiene unas proporciones que le convierten en una caja prismática dotada de una potente *Gestalt*, ninguna de sus tres aristas tiene igual longitud, pero tampoco ninguna supera en exceso a las otras. Sin duda alguna, la forma del solar ha condicionado dos de estas dimensiones, por lo que es la altura la que va a ofrecer la cualidad de buena proporción y por ende la escala del edificio.

El Guaranty no sería considerado hoy un rascacielos, ya que sus trece plantas constituyen en la actualidad una altura habitual hasta en edificios de alojamiento medianos, pero este número de plantas, que alcanzan poco más de 40 metros de altura, es la clave de la inmejorable presencia del edificio. Desde cualquier punto de la calle se podía distinguir su presencia de un solo vistazo como una figura pura y completa, e incluso, frente a él, desde la acera de enfrente, podía ser contemplado sin forzar excesivamente la cabeza, por lo que su presencia se imponía sin la cualidad amenazadora que tienen otras construcciones mayores o de igual tamaño que estuvieran situadas en calles más angostas. La lección del Guaranty fue asimilada magistralmente por Mies van der Rohe, como queda demostrado en el edificio *Seagram*, construido en Nueva York entre 1954 y 1956, donde el arquitecto desnuda de ornamentos el volumen, reduciendo las fachadas a unos perfiles no estructurales que acentúan la abstracción y linealidad de sus caras, convirtiéndose en un prisma arquitectónico proto-minimalista.

Los rascacielos surgidos tras la Segunda Guerra Mundial han desbordado su escala, la extremada altura que alcanzan impide comprender su contorno de un golpe de vista, ya que hasta desde el punto más alejado de la calle es imposible encontrar un lugar desde el cual reconocer su silueta, teniendo que efectuar la mirada recorridos para poderlo abarcar. Al igual que la escultura de Robert Morris *Untitled (Tres elementos en forma de ele)* (1965) (fig. 17), estos edificios plantean una contradicción entre experiencia y conocimiento, pues se conoce la forma de su volumen y su silueta por medio de fotografías aéreas u otros medios, y este conocimiento es negado en la experiencia de contemplar el edificio desde su base, posición en la que los contornos superiores se difuminan por efecto de la forzada perspectiva.

⁴⁰ Cfr. Antón Capitel, «Chicago y Manhattan. El rascacielos como problema de forma», *Lápiz* 47 (febrero 1988), p. 18.



40. Sol LeWitt, *Structure*, 1973.

Estos tremendos edificios, inabarcables en una mirada estática, necesitan tener una imagen concreta que los defina. En muchos casos, esa imagen se desprende, como es el caso de Manhattan, de elementos extracompositivos, como son las ordenanzas de construcción dictadas entre 1916 y 1963 que, en su interpretación para mayor aprovechamiento del volumen, dieron origen al rascacielos escalonado. Muy particularmente la Ley de Zonificación de 1916 tenía como propósito generar retranqueos en las

plantas superiores para permitir el paso de la luz solar a las calles y la libre circulación del aire entre los edificios⁴¹.

En 1916, esto era factible, pero con el incremento de la altura la regulación se volvió obsoleta. El resultado de la aplicación de estas ordenanzas es un único grupo de edificios con forma de zigurat que dota a la zona centro de Manhattan de un aspecto diferenciado del resto de la ciudad. Precisamente, esta extraña configuración escalonada que surge como un problema funcional-especulativo y no como un problema formal o teórico va a llamar la atención del escultor Sol LeWitt, quien escribió:

Los edificios zigurat tienen aspecto pesado, estable, inerte y terrestre. No hay nada gracioso o ligero en ellos como lo hay en los rascacielos tipo bloque. Hay también una lógica en los retranqueos que se hacen cada vez más pequeños, que permiten una geometría compleja. Al tener que conformarse a esta regulación bastante rígida, el esteticismo queda descartado, pero la reglamentación era lo suficientemente flexible como para permitir una gran originalidad de diseño⁴².

La supuesta influencia de la escultura *minimal* en gran parte de la arquitectura de rascacielos queda un tanto contradicha en este escrito de Sol LeWitt, que data de 1966, ya que en él, LeWitt desvela la influencia arquitectónica de algunas de las configuraciones geométricas de sus esculturas (fig. 40) y su interés por los rascacielos, que ha estudiado concienzudamente. Para LeWitt, que se comporta como un *flâneur* de Manhattan, los *zigurat* hay que contemplarlos desde corta distancia, sólo dos o tres manzanas, de tal modo que pueda percibirse su diseño macizo o, mejor, desde los pisos más altos de otros edificios, asegurando que es, entonces, cuando resultan especialmente impresionantes⁴³. Estas observaciones sobre la contemplación de los rascacielos se van a reflejar en el particular tipo de percepción estética que requieren sus esculturas.

Algunos escultores han quedado cautivados desde los años sesenta por la forma arquitectónica de los rascacielos surgidos tras la Segunda Guerra Mundial, que, curiosamente, no son los mejor construidos ni los que ostentan las mejores cualidades arquitectónicas. Estas geometrías prismáticas, escalonadas o en forma de bloque compacto, previamente desprovistas de función y de ilusión, pasan al lenguaje formal de la escultura, que las depura y las colma de contenido estético, para volver a ser reutilizadas por la arquitectura en la nueva generación de rascacielos que surge a partir de los años sesenta del siglo XX, cuando se conjuga la eliminación de la ordenanza de limitación de altura y el retranqueo de las plantas superiores en Nueva York con la decidida utilización de nuevos materiales de construcción, y se produce la crisis del lenguaje arquitectónico.

El problema arquitectónico de los nuevos rascacielos se reduce, en gran medida, a su «presencia» en el tejido urbano y esta presencia se consigue a través de dos ele-

⁴¹ Véase Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 107 ss.

⁴² Sol LeWitt, «Zigurats», *Arts Magazine* (noviembre 1966); recogido en AA.VV., *Sol LeWitt*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 172.

⁴³ Cfr. *Ibid.*, p. 173.

mentos: la silueta y la textura de la fachada. La silueta de los rascacielos de los últimos años se hace imperceptible desde la calle; su desmesurada altura convierte en invisible su coronación para el paseante, efecto que se acentúa con la extremada densidad de rascacielos que, en zonas como Manhattan o el *loop* de Los Ángeles, se concentran en un área ocultándose unos a otros.

El interés por conseguir una silueta neta y definida del volumen cobra sentido cuando estos edificios son contemplados a tal distancia que se pierde la noción de su tamaño real y se convierten en piezas objetualizadas de un conjunto, el que forman el total de los rascacielos de Manhattan que se siluetean sobre el horizonte. El afán por su reconocimiento en la *sky-line* de la ciudad, auténtico escaparate de los rascacielos neoyorkinos, hace tomar a los arquitectos conciencia de la arbitrariedad de la forma, independizada ya de un funcionalismo técnico que se resuelve a otros niveles de decisión, de tal manera que, como señala Antón Capitel, los rascacielos de Nueva York pueden definir un volumen completamente libre en el sentido de disponer de infinitas posibilidades formales y de no precisar más que de muy escasa relación con la estructura resistente⁴⁴.



41. Mies van der Rohe,
*Apartamentos Lake Shore
Drive 860-880,*
Chicago, 1948.

⁴⁴ Cfr. Antón Capitel, «Chicago y Manhattan...», cit., p. 21.

La posibilidad que ofrece el muro cortina de que la fachada no tenga por qué depender del ritmo estructural del edificio y, por lo tanto, de que los exteriores puedan adoptar cualquier disposición, materialidad, color o textura, conduce al diseño de rascacielos que ostentan la forma de figuras geométricas puras que se pierden en el infinito, alcanzando así la condición de objetos sublimes, consideración ésta que relaciona estos prismáticos edificios con la geometría sublime del *minimal art*.

Los prismas acristalados que, como espejos, se mimetizan con el cielo, se conectan con las «esculturas invisibles» de gran escala, generando sobre el horizonte de la ciudad juegos luminosos propios de los efectos conseguidos por artistas como Dan Graham o James Turrell en sus obras escultóricas.

Al ser entendido el rascacielos como un problema de plástica urbana, con funciones representativas, cobran estos edificios un carácter escultórico superior al que es habitual en otros tipos de arquitectura, que, en algunos casos, se ve reforzado con un feliz recurso que acerca aún más este tipo de edificios a la sensibilidad de la escultura del *minimal art*, este recurso es la repetición.

Desde que Mies van der Rohe dispusiera, en 1948, en dos torres iguales sus apartamentos de los números 860-880 de Lake Shore Drive de Chicago (fig. 41), han surgido una serie de rascacielos que, como las torres gemelas del Trade World Center de Minoru Yamasaki, acentúan su rotundidad formal en la repetición de una imagen idéntica que dota a algunos rascacielos de esta época de una importancia visual más pretendida que la de aquellos que fueron construidos en los años cincuenta, cuya silueta venía determinada por el cálculo de los retranqueos que surgían al aplicar unas normas municipales.

CIUDAD Y POESÍA

Mientras que la influencia dadaísta, vía Marcel Duchamp, va a dar origen en los Estados Unidos a la objetualización del *pop art* y, por extensión, a los objetos específicos del *minimal art*, cayendo el arte norteamericano en un elaborado reduccionismo formalista, en Europa las influencias de dadá y del surrealismo correrán por otros caminos y tendrán en el marco de la vida urbana, en la ciudad, su campo de actuación.

De entre todos los artificios que el hombre ha sido capaz de construir, la ciudad es, sin duda, el más completo y depurado. Desde los orígenes de la condición humana, una de las primeras necesidades del hombre ha sido habitar en comunidad, convirtiéndose así en un animal gregario. Al agruparse en ciudades, en *civitas*, el hombre se ha hecho «civilizado» y el fenómeno de la civilización, de la adquisición de la condición de ciudadano, sometido a unas normas de comportamiento y a unas leyes, se ha convertido en uno de los rasgos que mejor caracteriza la condición humana.

Desde el punto de vista espacial, la ciudad es un fragmento de la geografía convertido en escenario específico de las relaciones humanas, del intercambio de ideas y productos, por esto, el espacio urbano reclama sucesivamente más interés desde muy diferentes puntos de vista, desde los puramente morfológicos y económicos hasta los existenciales y estéticos.

La ciudad como obra de arte

La ciudad es un fenómeno complejo que se desarrolla muy lentamente adquiriendo forma y apariencia características como consecuencia de las condiciones físicas del lugar y de las tensiones generadas a lo largo de su historia por el extenso y variado conjunto de intereses de sus ciudadanos. La ciudad es la forma material en que ha cristalizado la expresión de los poderes político, religioso, económico y social de un territorio. Además, su forma suele ser un reflejo bastante fiel de la manera de ser, de sentir y de comportarse colectivamente sus ciudadanos y, por último, es también el testigo

de su historia y uno de los símbolos que mejor los representa. Por lo tanto, la ciudad es una huella cultural, es a la vez el resultado y el marco pertinente de las manifestaciones culturales, es soporte y expresión del arte en su sentido más extenso, es decir, de lo hecho por el hombre.

En cuanto producto artificial y obra colectiva, la ciudad adquiere un profundo carácter simbólico y significativo, por eso podemos considerarla como una obra de arte que representa los anhelos, los ideales, los logros y las frustraciones de sus moradores, así como la expresión del poder que éstos tienen. Entendida como obra de arte, la ciudad se encuentra sometida a la mirada y al juicio estéticos y, a través de ellos, podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico.

Pero la ciudad, o mejor, el concepto que hemos heredado de ciudad se encuentra ahora en crisis. Hay amplias zonas de Europa en las que sólo un pequeño tanto por ciento de la población vive en el medio rural, ocupando la mayoría de los habitantes grandes extensiones de suelo que, previamente urbanizado, denominamos con el neologismo «conurbación», inmensos territorios contruidos, surgidos alrededor de los núcleos de las antiguas ciudades, que se extienden hasta formar un continuo con los que rodean las ciudades próximas.

Así, las ciudades, que hasta hace poco menos de un siglo y medio tenían una forma definida por el lindero de sus murallas y eran abarcables en el transcurso de una caminata, se han transformado en unos entes cancerígenos que crecen sin control hasta el desbordamiento, lo que impide reconocer los límites que caracterizan su entidad. Pero no sólo es preocupante la falta de control territorial, sino la pérdida del carácter y la merma en la significación que las ciudades están sufriendo en las últimas décadas.

La complejidad de los problemas que acechan a la ciudad en la actualidad es de tal magnitud que éstos no pueden ser afrontados satisfactoriamente de manera unívoca, sin el concurso del conjunto de variables económicas, políticas, sociales, culturales, étnicas... que inciden sobre él.

La apremiante construcción de la ciudad industrial ha traído como consecuencia la segregación del espacio urbano en zonas en las que ubicar separadamente la industria, los servicios, la habitación y el ocio. Son tantos los motivos que han conducido a esta escisión que, ciertamente, no es posible atender al análisis de todos ellos en un libro dedicado a un tema como éste, pero sí pretendo apuntar lo que, desde el arte, desde la arquitectura entendida como arte, ha supuesto este fenómeno de la segregación funcional del espacio.

Lo que más llama la atención de las neociudades dormitorio es su impersonalidad, su incapacidad para convertir el espacio que ocupan en lugar capaz de contener significados. No sólo se trata de que la ciudad postindustrial carece de elementos significativos, sino de que este tipo de territorios, próximos a lo que Marc Augé denomina los «no lugares»¹, esos espacios anónimos que, en su carencia de señas de identidad, se presentan como idénticos a sí mismos en cualquier punto del planeta, rechazan la posibilidad de contener elementos simbólicos, negándose los nuevos asentamientos a sí mis-

¹ Véase Marc Augé, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.



42. Adolf Loos, Casa Müller, Praga, 1930.

mos cualquier cualidad semántica y, aún peor, arrasando y ocultando bajo el manto de lo construido las características que poseía el territorio sobre el que se asientan.

En la construcción física de la ciudad del siglo XX podemos diferenciar dos periodos. El primero, que abarca hasta la Segunda Guerra Mundial, se caracteriza por el continuismo en el desarrollo de las ideas que hicieron surgir la gran ciudad decimonónica europea, cuyo modelo arquitectónico se tomará del París de Haussmann. Así, en Barcelona, Viena, Milán o Budapest, se construyeron, con relativa rapidez, nuevos barrios de ensanche en cuyos edificios aparecen estilemas de los eclecticismos historicistas y composiciones propias del estilo Beaux-Arts, que dotaron de cierta grandeza a las nuevas calles y avenidas, o de los repertorios regionalistas, que aportaron un carácter supuestamente nacional o local al espacio público urbano. Sin embargo, la repetición mecánica de repertorios de balcones, impostas, cornisas, ménsulas..., que en otras épocas, cuando eran articuladas por los grandes maestros, tuvieron un sentido significante y dotaron a los edificios en que se aplicaron de un carácter determinado, aparecen en manos de los epígonos como meros elementos de composición ornamental, mudos e insulsos remedos, y, por tanto, perfectamente prescindibles.

Este tipo de «ornamentación» prescindible, que se aleja del concepto de *decor* vitruviano, es el que Adolf Loos denuncia en algunos de sus ensayos², y este mensaje va

² Adolf Loos, «Ornamento y delito» [1908], en *id.*, *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, pp. 43-50.

a ser oído y comprendido por los arquitectos de la «modernidad», quienes van a desechar cualquier elemento ornamental para buscar en las cualidades de la forma pura, en la geometría, la proporción y el ángulo recto la esencia de una nueva arquitectura abstracta e irreferencial (fig. 42).

Pero este mensaje de escueta simplicidad ornamental es también escuchado por los constructores especuladores, quienes entienden el racionalismo como un problema de mínimos³: de vivienda mínima, de costes mínimos, de calidades mínimas, reinterpretando en su lógica especuladora la máxima de Mies van der Rohe «menos es más», ya que a través de esos «menos» se pueden obtener muchos más beneficios y multiplicar así las ganancias económicas.

Los arquitectos «modernos» propondrán en los años veinte y treinta del siglo XX modelos de ciudad⁴ (fig. 43), pero, exceptuando las experiencias de las *Siedlungen* y las ferias de construcción de la Werkbund, no tendrán oportunidad de construir esa ciudad hasta el segundo periodo, cuando, al concluir la Segunda Guerra Mundial, toda



43. Ludwig Karl Hilberseimer, Grosstadtbauten, Hannover, 1925.

³ Ernst May desarrolló una teoría y un programa sobre «vivienda mínima» que llevó a cabo en las *Siedlungen* de Francfort. Véase Ernst May, «La vivienda para el mínimo nivel de vida», en Carlo Aymonino (ed.), *La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973, ²1976, pp. 108-113.

⁴ Véase Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Jena, 1919 [ed. cast.: «La corona de la ciudad», en Iñaki Ábalos, *Escritos expresionistas*, Madrid, El Croquis, 1997]; Ludwig Karl Hilberseimer, *Grosstadtbauten*, Hannover, 1925 [ed. cast.: *La arquitectura de la gran ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979]; Le Corbusier, *La Ville Radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, París, Vicent Fréal, 1933, reed. 1964.

Europa se halla devastada. Surge a la vez la necesidad de proporcionar vivienda a millones de familias sin hogar y de afrontar el reto de alojar a grandes migraciones de personas que, perdidos sus habituales medios de subsistencia, acuden a las grandes ciudades como mano de obra en las industrias y en las infraestructuras en reconstrucción.

La construcción de las *new towns* inglesas⁵ será el marco en el que se desarrollará esta arquitectura abstracta, industrialista e impersonal, fruto de la necesidad. Desde el punto de vista teórico, operativo y de gestión, las *new towns* fueron un éxito y cumplieron sobradamente su función social de alojamiento digno; pero, desde el punto de vista existencial y afectivo, fueron un desastre y pusieron en evidencia la incapacidad de la arquitectura racionalista y funcional, así como del urbanismo surgido de las ideas del «movimiento moderno», para construir la ciudad real, para organizar un entorno vital y emocional satisfactorio. El problema se agrava superlativamente cuando en la construcción de muchos barrios periféricos coinciden arquitectos con poca capacidad, constructores desaprensivos, promotores especuladores y políticos corruptos.

No se trata sólo de que las nuevas ciudades o los barrios periféricos resulten monótonos, feos, aburridos, deprimentes, incómodos o desoladores, sino de que estos defectos se convierten en uno de los condicionantes del deterioro del desarrollo social y cultural de los habitantes que nacen, viven y conviven en semejantes escenarios. Con independencia de otros condicionantes sociales, étnicos, culturales y económicos, inherentes a la condición de los vecinos, que se ven obligados a habitar en régimen de segregación en estas nuevas ciudades-dormitorio, el medio físico resulta ser un factor importante en el comportamiento social, vecinal y comunicativo de sus moradores, de tal manera que, en algunas de estas ciudades, los índices de segregación social, de marginalidad y de delincuencia han llegado a ser tan altos que han conducido a la necesidad de tomar medidas tan drásticas como la voladura de barrios enteros, como sucedió con el Pruitt Igoe Housing, de la ciudad de St. Louis, conjunto residencial construido por Minoru Yamasaki entre 1952 y 1955, que fue demolido en julio de 1972⁶.

El problema ha sido tan claramente comprendido que el diseño de las últimas *villes nouvelles*, construidas a partir de los años sesenta en el área periurbana de París, se ha puesto tanta atención en la ambientación del escenario público como en la financiación, la implantación de empresas que ofrezcan puestos de trabajo o los rápidos medios de comunicación que unen estos nuevos asentamientos con el centro de París.

Si paseamos por las zonas más urbanas de cualquiera de estas *villes nouvelles*, descubriremos el cuidado con que se han tratado infinidad de detalles, diseñando plazas peatonales, espacios ajardinados, mobiliario urbano y dotándolos de elementos con cierta voluntad simbólica, como murales, hitos y esculturas⁷. Para combatir la monotonía de los elementos funcionales se han utilizado cambios de textura en los pavimentos, se han aplicado alegres colores en los muros y se han monumentalizado algunos edificios y espacios públicos.

⁵ Véase Peter Hall, *Urban and Regional Planning*, Londres, Routledge, 1972, ²1994.

⁶ Véase Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 9. Para Jencks, esta voladura fue tan significativa que data en esa fecha el final de la «arquitectura moderna».

⁷ Véase AA.VV., *Cergy-Pontoise. 20 ans d'aménagement de la ville. 1969-1989*, París, Moniteur, 1989.



44. Manuel Núñez
Yanowsky, Las Arenas
de Picasso, Marne-la-Vallée,
1980-1985.

En las *villes nouvelles*, la geometría de los trazados de las calles, edificios, jardines, farolas, papeleras, pasamanos o cualquiera de los múltiples elementos que contribuyen a configurar el escenario urbano no corresponde a un programa caracteriológico o a unos contenidos simbólicos o emotivos pretendidamente buscados, sino que siguen siendo mero juego formal, retórica vacía, carente de mensaje. Aquí la abstracción funcionalista ha sido simplemente revestida con «ropajes del antiguo» que se han ornamentado con frontones y columnas sin sentido ni articulación lingüísticos, como sucede, por ejemplo, en el conjunto del Palacio de Abraxas (1979-1983) de Ricardo Bofill o el que forma la plaza Las Arenas de Picasso, más conocido por su llamativa forma como Edificio Camembert, de Manuel Núñez Yanowski, ambos construidos en Marne-la-Vallée (fig. 44).

En breves palabras, lo que intento mostrar no es la mala realización de unas acciones bien pensadas y planteadas, sino poner de manifiesto la incapacidad de la archi-

tectura actual para generar un ente que esté articulado por infinidad de elementos diferentes en una ordenación característica que llamamos ciudad. Porque la ciudad no es un simple cúmulo de edificios, templos, estatuas, jardines, plazas y calzadas surgidas por el capricho de diferentes constructores a lo largo de los tiempos, sino que, como describe Borges, se trata de «un conjunto que es múltiple sin desorden»⁸.

El paseo como práctica estética

Desde principios del siglo XIX, la ciudad va a competir en escenarios y en variedad con la naturaleza. La idea de William Gilpin de que el viajero pintoresco persigue «la belleza en cada forma de la naturaleza y del arte [...] sin rechazarla en los más humildes»⁹ va a tener una nueva proyección en la ciudad al ser contemplada ésta en su conjunto como un lugar pintoresco, es decir, digno de ser pintado por la composición de sus escenarios, el colorido y la luz de sus calles y plazas que son contempladas por los artistas impresionistas bajo una «visión global», que se expresa por medio de unos pocos trazos en un boceto, como hacía Constantin Guys, al que se refiere Baudelaire en su ensayo *El pintor de la vida moderna*. Precisamente en ese texto explica el poeta cómo la vida de la ciudad no sólo es curiosa y fantástica, sino que está revestida de un halo de heroísmo moderno que debe ser tema de la pintura¹⁰.

Es ya un tópico mencionar la disección que Walter Benjamin hace, a través de los escritos de Baudelaire, de la figura del *flâneur*, ese paseante, rentista ocioso, que vagabundea por las calles del París de Haussmann, que, como dice Benjamin, «va a hacer botánica al asfalto»¹¹, que se deleita en la contemplación de los bulevares y de los edificios, descubriendo la cualidad espectacular de la arquitectura, pero, sobre todo, contemplando el bullicio de la ciudad en su conjunto como grandes panorámicas.

Benjamin queda fascinado por las calles del París del Segundo Imperio, por los bulevares, los pasajes, los escaparates, la luz de gas, pero sobre todo queda fascinado por esos paseantes solitarios que viven literalmente en la calle mirando todo, observando todo. Dice Benjamin: «El bulevar es la vivienda del *flâneur*». [...] Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio»¹². El paseo, el vagabundeo sin destino, por las calles se convierte así en materia literaria, en tema estético.

Robert Walser escribió en 1917 una narración, con el título *Der Spaziergang*¹³, en la que un poeta (el propio Walser), una mañana que se encuentra «en un estado de

⁸ Jorge Luis Borges, «Historia del guerrero y de la cautiva», en *id.*, *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 50-51.

⁹ William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004, p. 88 [ed. ingl.: 1794].

¹⁰ Véase Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995 [ed. fr.: 1863, 1868].

¹¹ Walter Benjamin, «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en *id.*, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972, 21999, p. 50.

¹² *Ibid.*, p. 51.

¹³ Robert Walser, *El paseo*, Madrid, Siruela, 1996, 21997.

ánimo romántico-extravagante», toma el sombrero y decide salir a dar un paseo sin rumbo fijo por la ciudad de Zúrich, esperando «con alegre emoción todo lo que pudiera encontrarme o salirme al paso durante el paseo»¹⁴. De alguna manera, esta extravagancia de Walser va a tener una continuidad muy pocos años después en algunas experiencias del dadaísmo y del surrealismo.

Desde el planteamiento de destruir las ideas que se han forjado sobre lo que es el arte y la literatura, el grupo dadaísta de París intentó realizar algo que no fuera escribir y declamar poemas o dibujar y pintar imágenes, surgiendo así la ocurrencia de realizar «manifestaciones, excursiones y visitas», actos que no tienen nada de «artísticos», sino que se aproximan a la realidad de la vida. La primera de estas acciones se anunció en el número 19 de la revista *Litterature*, desde donde se convocó al público a visitar la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre; en esa invitación se anuncian otras visitas, entre ellas al Museo del Louvre, al parque des Buttes-Chaumont, a la estación de Saint-Lazare, al monte du Petit Cadenas y al canal de l'Ourcq, entre otros lugares¹⁵. La «visita excursión» tuvo lugar el 14 de abril de 1921 a las 15 horas. Hugnet, que es uno de los «historiadores autorizados» del dadaísmo la describe así: «Para Dadá se trataba de una cita absurda, imitando a los paseos instructivos, con guía incluido»¹⁶. Por su parte, Francesco Careri, desde una lectura más «posmoderna», explica que «el *ready-made* urbano realizado en Saint-Julien-le-Pauvre representa la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio en vez de a un objeto»¹⁷.

A pesar de que acudieron todos los dadaístas parisienses, que posaron para una fotografía, Picabia se rebeló contra este tipo de actos propuestos por Breton, lo que impidió que se siguieran celebrando los siguientes.

En el *Primer manifiesto del surrealismo* (1924) se declara la soberanía del deseo y la sorpresa, apostando por el inconsciente como fuerza creadora¹⁸. Siguiendo esos preceptos, durante el primer periodo surrealista, antes de 1930¹⁹, André Breton ya había desarrollado los conceptos de azar y coincidencia, y técnicas creativas como el automatismo psíquico, la narración de sueños, la escritura automática y los juegos colectivos, entre ellos el deambular sin objetivo ni destino sólo para dejarse sorprender con lo que aparecía casualmente ante los ojos.

Por su parte, André Breton ha dejado constancia de las peripecias sufridas durante un viaje presurrealista realizado, durante diez días, en mayo de 1924 en el que participaron Louis Aragon, Max Morise, Roger Vitrac y el propio Breton. Los cuatro poetas eligieron sobre un mapa un punto al azar que resultó ser la ciudad de Blois. Para llegar tomaron un tren en París y desde allí fueron andando y hablando sin rumbo de-

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ Este episodio ha sido reseñado en múltiples ocasiones. Careri, además de describirlo y comentarlo, recoge algunas de estas referencias en Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética / Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 68-80.

¹⁶ Georges Hugnet, *La aventura Dadá. Ensayo, diccionario y textos escogidos*, Madrid, Júcar, 1973, p. 141.

¹⁷ Francesco Careri, *Walkscapes*, cit., p. 76.

¹⁸ Véase André Breton, «Primer manifiesto del surrealismo», en *id.*, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 1992, 2001, pp. 15-69.

¹⁹ Fecha en que Breton publicó el *Segundo manifiesto del Surrealismo*.

terminado, en un intento de explorar los límites entre la consciencia y el sueño, para lo que «deambularon» al azar atravesando las ciudades de Salbris, Gien y Court-Chevigny, hasta llegar a Romorantin, al sur de Lyon, donde concluyeron el periplo.

Este «viaje pintoresco», que parece más inspirado por William Gilpin que por ningún tipo de exploración en el mundo de los deseos o del inconsciente, fue recordado, años después, por Breton en unas entrevistas radiofónicas con André Parinaud. Entonces dice: «La ausencia de cualquier objetivo nos aparta muy rápidamente de la realidad y levanta bajo nuestros pasos fantasmas cada vez más numerosos, cada vez más inquietantes. La irritación acecha y hace incluso que entre Aragon y Vitrac surja la violencia»²⁰. Tal vez por el cansancio acumulado durante tan larga caminata y la escasa capacidad que poseían estos poetas urbanos para descubrir maravillas, experimentar sorpresas y descubrir enigmas en el aburrido medio rústico, desistieron en el intento de repetir la experiencia, las salidas colectivas al campo del grupo surrealista no se repitieron, sin embargo, la ciudad de París se convertirá en el escenario idóneo para experimentar encuentros azarosos y coincidencias fortuitas, continuando así la propuesta de conocer un París insólito que había quedado truncada tras la visita a Saint-Julien-le-Pauvre.

Se ha insistido en apuntar, tal vez en exceso, la importancia surrealista en el descubrimiento de una sensibilidad vanguardista hacia una actividad como el paseo por la ciudad y, más concretamente, hacia el acto de deambular por París, lo que se manifiesta a través de dos libros que se presentaron muy próximos en el tiempo: *Le paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, y *Nadja* (1928), de André Breton²¹. Posiblemente el viejo vicio de citar lo que otros han citado y repetirlo hasta la saciedad ha conducido a exagerar el valor que sus autores conceden al paseo en ambas obras. Los lugares que citan en ellas, desde luego, no son los monumentos ni los escenarios que suelen frecuentar los turistas, sino los trayectos cotidianos y los barrios periféricos²²; no se fijan en los lugares cargados de historia, sino en el París moderno, con su ajetreo de transeúntes y con el bullicio vital que se desata en los bares, teatros y cinematógrafos, que, para ellos, todavía podía deparar alguna sorpresa. Como señala Mirella Bandini: «Los protagonistas de la *flânerie* surrealista son la calle populosa y moderna, el jardín público, el bar y la plaza»²³.

En *Le paysan de Paris*, Louis Aragon intenta mostrar un París inédito que se abrirá ante los ojos de un «campesino» como algo maravilloso, pero esa maravilla no reside en la monumentalidad de sus edificios y avenidas, sino en la cotidianidad de lo vivido, que es presentado bajo la magia surrealista que pretende, mediante sorpresas

²⁰ André Breton; André Parinaud (ed.), *Entretiens 1913-1952*, París, Gallimard, 1952, pp. 75-76.

²¹ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 1926, rev. 1953, 2005, y André Breton, *Nadja*, Madrid, Cátedra, 1997, 2004 [ed. fr.: 1928, rev. 1962].

²² En *Le paysan de Paris*, Aragon describe la actividad del Passage de l'Opera, en el corazón del París moderno, e interpreta las maravillas surrealistas del jardín des Buttes-Chaumont, entonces en la periferia; mientras que Breton en *Nadja* recorre las calles que van desde su casa, por el bulevar de Bonne-Nouvelle, hasta la imprenta *Le Matin* (p. 118), el paseo ocioso por la Rue Lafayette, tras pasar por la librería *L'Humanité* (p. 147), o tiene un encuentro casual con una joven de Besarabia en el «marché aux puces» del barrio obrero de Saint-Ouen (pp. 138-141).

²³ Mirella Bandini, «Referentes surrealistas en la nociones de deriva y de psicogeografía del entorno urbano situacionista», en Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, Barcelona, Actar, 1996, p. 42.

y revelaciones encontradas en el Passage de l'Opera y en el parque aux Bouttes-Chaumont, construir una mitología de la modernidad.

Con los surrealistas, París pasa de ser un referente literario en la línea de Nerval, Baudelaire, Maupassant, Apollinaire y Walter Benjamín a convertirse en un mito, en una fuente de energía oculta, de la que emana lo maravilloso y lo desconocido, y que está dispuesta a ser revelada a quien le preste la debida atención. Así, se puede leer en *Nadja*: «París, donde tengo la impresión de que puede sucederme algo que merezca la pena, donde ciertas miradas se consumen por sí mismas con un ardor excesivo...»²⁴.

En *Nadja*, intenta Breton un tipo de literatura en la que aplicando otro tipo de mirada sobre el mundo real, éste se vuelve enigmático, de modo que la narración novelesca pasa a ser un «documento experimental» de un encuentro entre el autor y Nadja²⁵, en el que la biografía se convierte en topografía urbana, documentada por 44 fotografías con las que muestra, entre otras cosas, lugares y monumentos de París y, con ello, evita descripciones literarias. Para Careri, una *deambulacion*, con sus connotaciones de desorientación y abandono inconsciente, es «una especie de *escritura automática* en el espacio real capaz de revelar las *zonas inconscientes* y las partes *oscuras* de la ciudad»²⁶.

Breton interpreta la ciudad como un conjunto de puntos nodales que le atraen o repelen, que le gusta frecuentar o que le desagradan, y entre ellos unos vastos espacios indiferentes en los que la atracción y el rechazo quedan anulados. No se trata de puntos de agrado o rechazo visual, en el sentido de la mirada hacia el «paisaje urbano», sino de atracciones o repulsiones psicológicas que dependen no sólo de las condiciones físicas de los lugares, sino de las cualidades vitales y existenciales que se desprenden de ellos.

La capacidad de la ciudad para subyugar a los paseantes, para propiciar encuentros y sorprender a los distraídos empezaba entonces a sucumbir víctima de una enfermedad cancerígena: el automóvil. Aquella máquina glosada con entusiasmo por los futuristas, que representaba los ideales de la modernidad vanguardista por la potencia de su fuerza motriz y la velocidad, se ha extendido como un tumor invadiendo los espacios públicos, haciendo retraer las aceras por las que caminaban los paseantes y convirtiendo las calles y plazas en enormes aparcamientos, es decir, extirpando la sorpresa y el enigma.

Los cascos antiguos de las ciudades europeas, gestados y desarrollados antes de la aparición de tan exitoso invento, supieron ir adaptándose a la evolución de los vehículos de tracción animal, pero sus viejas calles no disponen de la capacidad necesaria para el intenso tránsito automovilístico. El problema no radica, sin embargo, en la sustitución de los carros, calesas y coches de caballos por automóviles y camiones, sino en la masiva ocupación del espacio urbano por millones de vehículos a motor que han ocupado, aparcados o en movimiento, angostas calles y recoletas plazas, convirtiendo los lugares de reunión, de intercambio y de comercio, que caracterizaban la vida urbana, en inhóspitos garajes y en peligrosas riadas de vehículos en movimiento.

²⁴ André Breton, *Nadja*, cit., p. 116.

²⁵ El personaje de la «novela» existió en la realidad, se llamaba Léona Camille Ghislaine D. y nació el 23 de mayo de 1902 en los alrededores de la ciudad de Lille. Los encuentros fueron reales, aunque el autor se tome las necesarias licencias literarias.

²⁶ Fancesco Careri, *Walkscapes*, cit., p. 22.

Poética de lo urbano

La Segunda Guerra Mundial supuso una cesura para la cultura occidental. Los horrores vividos en la contienda, la destrucción de las ciudades y la explosión injustificada de las dos bombas atómicas pusieron en duda que los conocimientos de la ciencia y los refinamientos del arte fueran garantes de la razón. Algunos jóvenes artistas que comienzan a trabajar tras concluir la guerra no pueden confiar en los valores de una cultura que ha fracasado.

Todas las guerras traen aparejado el incentivo del nacionalismo y el odio al vecino contra el que se lucha. Uno de los antídotos contra el odio nacionalista es el «internacionalismo», por lo tanto, no es extraño que nada más concluir la Segunda Guerra Mundial se formaran grupos de artistas de diferentes países y que esos grupos expresaran su internacionalidad en el propio nombre o a través de un acrónimo, como sucede con CoBrA, cuyo lema surge de la contracción de las iniciales de COpenhague, BRuselas y Ámsterdam, capitales de los países de los que proceden sus miembros fundadores²⁷. El interés por mencionar aquí un grupo de pintores y escritores que pertenecen a generaciones diferentes y que practican formas dispares de pintar radica no sólo en mostrar su voluntad internacionalista, sino en el hecho de que su programa común alude a volver a recuperar la espontaneidad y virulencia del acto artístico frente a la represión sufrida durante la guerra y el academicismo que se intuye tras ella.

En primer lugar, habría que destacar la voluntad «internacionalista», que les llevaría a integrarse en la Internacional de Artistas Experimentales, nombre tomado en una analogía premeditadamente buscada con la Internacional Comunista. Para los comunistas, a la lucha de clases sólo se puede llegar superando los intereses localistas de las regiones o estados particulares, para estos artistas «revolucionarios», en el sentido de superar las inhibiciones, la solución está también en luchar contra el arte nacionalista.

El otro aspecto a tener en cuenta de CoBrA es el tipo de arte «experimental» que pretenden hacer, basado en la desinhibición formal, la expresión directa, la fogosidad en el colorido, la superación de los géneros mezclando elementos figurativos con palabras y textos, lo que suponía una reinterpretación en clave instintiva de algunos presupuestos surrealistas, por lo que, en una sociedad que vivía asustada por los ecos de la guerra, las primeras críticas que recibieron estuvieron teñidas de tonos alarmistas que calificaban las obras de «horrorosas y repulsivas»²⁸.

El principal ideólogo del grupo CoBrA fue Constant²⁹, quien analizó, a través de una gran cantidad de artículos y manifiestos, el papel social del artista, haciendo lla-

²⁷ El grupo CoBrA lo fundaron en noviembre de 1948 los pintores holandeses Karel Appel, Nieuwenhuys Constant y Pierre Corneille, el danés Asger Jorn y los escritores belgas Christian Dotremont y Joseph Noiret, a los que se fueron sumando los daneses Henry Heerup, Egill Jacobsen, Carl-Henning Pedersen; los holandeses Eugène Brands, Lucebert, Piet Ouborg, Anton Rooskens, Theo Wolvecamo y los belgas Pol Bury y Pierre Alechinsky. El grupo dejó de funcionar como tal en 1951.

²⁸ Cfr. Wilemijn Storvis, «CoBrA y el Stedelijk», en AA.VV., *Grupo CoBrA. Obras de la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam*, Madrid, Fundación "La Caixa", 1996, p. 15.

²⁹ Pseudónimo de Victor E. Nieuwenhuys.

madas a favor de la liberación de la creatividad y la fantasía para ponerlas al servicio de una cultura en continua renovación. En este sentido es famosa su frase «Es nuestro deseo lo que hace la revolución»³⁰.

La apremiante reconstrucción de lo material que había sido destruido por la guerra trajo como consecuencia, en el campo del arte, una cierta sensación de vacío espiritual. Comenta al respecto Hannah Weitemeier: «No existían ya valores a los que afianzarse. De la necesidad de una orientación nueva nació el común denominador de un arte europeo. La carencia de lo provisto de sentido propio generó la apetencia del acto creativo, de encontrar una nueva verdad y una nueva belleza»³¹.

Algunos artistas que formaron grupos como CoBrA o Zero y poetas como los reunidos en torno al Letrismo se verán en la necesidad de replantear el papel del arte en la nueva sociedad que debería emerger de las cenizas que asolaban la Europa posbélica. Pero los políticos de esa Europa destruida y ocupada, con millones de personas desplazadas, sin hogar ni trabajo, que acuden a las ciudades con la esperanza de encontrar empleo y cobijo, no van a tomar el camino revolucionario ni se preocuparán por replantear el papel que la cultura y el arte debían tener en la nueva sociedad, por el contrario, conducirán a los ciudadanos hacia la idea de una cómoda felicidad burguesa que quedará encarnada en la «sociedad de consumo». Frente a esta situación surgirá un tipo de arte de resistencia que se refugia en la marginación y en la vida bohemia.

Tras la liberación de los atavismos que supuso la experimentación del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, después de la guerra se formaron en Europa diversos grupos poéticos que intentaron volver a dejar las «palabras en libertad» haciendo con el discurso poético algo parecido a lo que desde la década de los años diez hacían los pintores con las formas y los colores, y los músicos con los sonidos. Estos poetas partían de las experiencias de *Un coup de dés* de Mallarmé, de los *calligrammes* de Apollinaire, de los *collages optophonétiques* de Raoul Hausmann y de las publicaciones *merz* de Kurt Schwitters. De entre los muchos movimientos que surgen en los años cuarenta voy a mencionar sólo dos, aunque sea de pasada, el *lettrisme* y la poesía concreta³² o, si se quiere, el concretismo³³.

³⁰ Publicada en *CoBrA 4*. Citado en Jean-Clarence Lambert, «Constant y el Laberinto», en Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Situacionistas*, cit. p. 96.

³¹ Hannah Weitemeier, «Zero. Aspectos de un movimiento europeo», en AA.VV., *Zero, un movimiento europeo*. Colección *Lenz Schönberg*, Madrid, Fundación Juan March, 1988, s.p.

³² Véase Jean-Paul Curtay, *La poésie lettriste*, París, Seghers, 1974; Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, París, Gallimard, 1968; Eugen Gomringer, *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1972; Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, *Teoría da poesia concreta. Textos críticos y manifestos, 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.

³³ La poesía concreta puede considerarse como parte de un movimiento mayor que es el arte concreto o concretismo, como también se ha llamado. *Art Concret* fue el título de una revista fundada en París en 1930 por Theo van Doesburg, en cuyo primer número su fundador explica: «Queremos excluir el lirismo, el dramatismo, el simbolismo, etcétera. El cuadro debe ser enteramente construido con elementos puramente plásticos, o sea, planos y colores». Estas ideas, así como el título, fueron retomados después de la guerra por personajes tan diferentes como Max Bill, Eugen Gomringer o los hermanos De Campos en Brasil.

Ambos se van a fijar en el valor plástico de las letras y los signos de puntuación, y van a valorar el espacio del papel buscando componer visualmente la página, como si ésta fuera la superficie rectangular de un cuadro, o bien a anotar las palabras, las sílabas, las letras o los signos (no sólo los de puntuación) como si se tratara de escribir una partitura musical. Estos movimientos se conocieron después con el nombre más genérico de poesía visual o poesía fonética en el caso en que los poemas, además de ser contemplados, pudieran ser leídos o interpretados. En un esquema muy sintético, Henri Chopin resume en el siguiente cuadro los movimientos poéticos surgidos tras la guerra:

1946 *Lettrisme*, París / 1947 *Métapoésie*, Norte de Francia y París / 1947 *Movimiento CoBrA*, Ámsterdam / 1949 *Lectura fonética...*, Roma / 1949 *Spatialisme (Fontana)*, París, Milán / 1953 *Poesía Concreta*, Zúrich, Alemania, Brasil / 1955 *Plan-Pilote*; poesía concreta, Brasil / 1958 *Ultra-Lettrisme*, París / 1961 *Fluxus*, Nueva York, París, Niza, Berlín, etcétera³⁴.

La habitual separación de las artes que domina la taxonomía nominalista propia del campo académico, con sus consabidas especializaciones, no propicia que los estudios sobre poesía se crucen con los dedicados a las artes visuales o con los relacionados con la música, más que ocasionalmente, sin embargo, en las primeras décadas posbélicas la voluntad de deshacer fronteras, tanto territoriales como artísticas, y de realizar indistintamente poesía, pintura, teatro, arquitectura o música estaba en el ánimo de muchos artistas, de tal manera que los mismos hallazgos formales, expresivos o compositivos eran intercambiables entre unas artes y otras, a la vez que surgían nuevos géneros como el *happening*, los ambientes o las *performances*, en los que participaban conceptos propios de varias artes.

Cuando aún cuenta sólo 20 años, el poeta rumano Isidore Isou llegó a París, nada más comenzar a abrirse las fronteras europeas, en agosto de 1945, con un libro titulado *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*³⁵, en el que expone las bases de la poesía *lettriste*, que ha desarrollado en Rumanía durante los tres años anteriores. Con este libro espera pasar a la inmortalidad, pero, ante la indiferencia con que es recibido por parte de los editores, a los pocos meses, ha fundado el primer grupo *lettriste* con el que se da a conocer en enero de 1946 realizando campañas de agitación que comienzan reventando una conferencia sobre dadaísmo impartida por Michel Leiris, acto que era previo al estreno del poema dramático *La Fuite*, obra de Tristan Tzara³⁶.

Atacando a Tzara, uno de los fundadores del movimiento dadá, Isidore Isou se asegura el escándalo y la publicidad. Efectivamente, aquella sorpresiva presentación del *lettrisme* tuvo gran repercusión mediática, lo que le permitió firmar un contrato con

³⁴ Henri Chopin, *Poesía Sonora Internacional*, París, Jean-Michel Place, 1979, p. 56.

³⁵ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, París, Gallimard, 1947.

³⁶ *La Fuite*, de Tristan Tzara, se representó por primera vez el 21 de enero de 1946 en el Théâtre du Vieux-Colombier, dirigida por Marcel Lupovici, con música de Max Deutsch y una conferencia-presentación de Michel Leiris.

la editorial Gallimard para publicar su libro. Con los fondos obtenidos del contrato fundó la revista *La Dictature Lettriste-Cabiers d'un nouveau régime artistique*, cuyo título denota una voluntad provocadora y militante.

Según el propio Isidore Isou, el *lettrisme* es un sistema poético inédito e inusitado que destruye las palabras, que aún conservaba el dadaísmo, para utilizar sólo las letras vocales o consonantes en estado puro, ampliando después el repertorio a los números y otros signos gráficos³⁷, para llegar a una poesía metagráfica, o bien, como hace Maurice Lemâitre, construyendo nuevos alfabetos con caracteres hipergráficos o jeroglíficos. En torno a Isidore Isou, Gabriel Pomerand y Maurice Lemâitre, fundadores del grupo, se reunían jóvenes poetas y agitadores irredentos, como Guy Debord, quien se unió al grupo en 1950. Dos años después, haciendo gala de una insolencia no menor que la de su mentor Isou, junto con otros compañeros «letristas», Guy Debord fundó su propio grupo que denominó Internationale Lettriste (IL)³⁸ y editó una revista que tenía por título *Potlatch*³⁹, un extraña palabra que toma de un escrito de Henri Lefebvre en el cual el filósofo se refiere con este nombre a un rito festivo que convertía la destrucción de la propiedad en un acto de intercambio comunal y en una negación de las divisiones sociales⁴⁰. En cualquier caso, el carácter revolucionario y anarquista del grupo queda patente en las ideas de «destrucción de la propiedad», «intercambio comunal» y «negación de las divisiones sociales», frente al autoritarismo de la política del sistema capitalista impuesto en Europa tras la guerra.

La escisión de Guy Debord tiene, sin embargo, un sentido, ya que los «internacionalistas» van a abandonar la escritura para interesarse por la vida, buscando la «poesía» en los rincones de la ciudad. Siguiendo algunas ideas dadaístas y surrealistas, la Internationale Lettriste, según escribe Francesco Careri, «reconoce en el perderse por la ciudad una posibilidad expresiva concreta del antiarte, y lo asume con un medio estético-político a través del cual subvertir el sistema capitalista de posguerra»⁴¹. Ese perderse por la ciudad, como un actualizado *flâneur* baudeleriano, reclama un método y una intención, el método lo denominarán «psicogeografía», y la intención será bautizada con el nombre de *dérive* (deriva).

La ciudad aparece ante los ojos de los «letristas» como un texto que se puede leer; pero, en vez de proponer una interpretación subjetiva y pasional, azarosa e inconsciente, como las que podría plantear un André Breton, ellos la van definiendo como instrumento político de intervención sobre la vida cotidiana, alienante y aburrida, intentando transformar la realidad en algo maravilloso. Esto les lleva a la idea de «construir situaciones» en la cotidianidad, para lo cual era necesario abandonar el sueño su-

³⁷ Cfr. Jean-Paul Curtay, *La poésie lettriste*, cit., pp. 14 ss.

³⁸ Los disidentes que formaron la IL, todos ellos muy jóvenes, fueron: Michelè Berstein, Mohamed Dahou, Guy Debord, Jacques Fillou, Giles Ivain y Gil J. Wolman.

³⁹ *Potlatch*, en realidad, más que una revista era una circular que se editó entre 1954 y 1957 y que llegó hasta los 30 números.

⁴⁰ Cfr. Libero Andreotti, «Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)», en Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Situacionistas*, cit., p. 15.

⁴¹ Francesco Careri, *Walkscapes*, cit., p. 90.

rrealista y pasar a la acción. De una manera muy sintética y clara, Francesco Careri lo explica así:

Andar en grupo dejándose llevar por solicitaciones imprevistas, pasando noches enteras bebiendo de bar en bar, discutiendo y soñando una revolución que parecía a punto de llegar, se convirtió para los letristas en una forma de rechazo del sistema: un modo de apartarse de la vida burguesa y de rechazar las reglas del sistema del arte⁴².

Por iniciativa de Giuseppe Pinot-Gallizio, en el verano de 1957 se reunieron en el pueblo italiano de Cosio d'Arrosia representantes de diferentes grupos artísticos para celebrar un congreso internacionalista. Entre los que acudieron estaba Asger Jorn, fundador de CoBrA, que en esas fechas formaba parte de un nuevo grupo, fundado por él, el MIBI (Movimiento Internacional para la Bauhaus Imaginaria)⁴³, y Guy Debord, que asistió en representación de la Internationale Lettriste. Una de las consecuencias que tendría ese congreso fue la fusión de esos dos grupos en uno nuevo que tomará el nombre de Internationale Situationniste (IS), al que se adhirieron la mayoría de los participantes al congreso. La IS fue un grupo heterogéneo de artistas, en el sentido más amplio de la palabra, que llegó a contar hasta setenta miembros dispersos por una docena de países, articulados por medio de la revista que llevaba su nombre y dirigidos por Guy Debord, que ejerció un papel parecido al de André Breton en el surrealismo. Debord fue el hilo conductor de la Internationale, el único que estuvo presente desde su fundación en 1957 hasta su disolución en 1972 y quien decidía a quién se admitía y a quién se rechazaba.

La *dérive* situacionista

La complejidad de la Internationale Situationniste y el extenso número de textos que llegaron a publicar hacen imposible resumir aquí todos los conceptos que desarrollaron, por eso reduciré sus planteamientos sólo a tres: psicogeografía, urbanismo unitario y *dérive*, aquellos que tienen relación con el espacio y, más concretamente, con el espacio urbano. Estos y otros términos, tales como *détournement*, una de sus técnicas más características, han sido definidos en el apéndice al largo editorial con que se abre el número primero de la revista homónima al grupo⁴⁴. Las definiciones que allí se ofrecieron sobre estos términos dicen:

Psicogeografía: estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos.

⁴² *Ibid.*, pp. 94-95.

⁴³ Constant, también fundador de CoBrA y miembro del MIBI, no estuvo en la reunión de Cosio d'Arrosia, pero se adhirió inmediatamente a la *Internationale Situationniste*, siendo uno de sus miembros más activos.

⁴⁴ *Internationale Situationniste* 1, París (diciembre 1958).

Urbanismo unitario: teoría del empleo del conjunto de las artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento.

Deriva: modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia⁴⁵.

Aunque se suele considerar el artículo de Guy Debord titulado «Teoría de la deriva» una de las aportaciones más características de la Internacional Situacionista, lo cierto es que ese texto fue publicado ya antes de fundarse el grupo⁴⁶; sin embargo, en él se contienen todos los temas importantes del movimiento.

La «deriva», según aclara en ese texto, consiste en «... durante un tiempo más o menos largo [...] dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden». Y, en el mismo párrafo, dice poco más adelante «... existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas»⁴⁷. De este párrafo me interesa destacar la alusión al «terreno» y a sus sollicitaciones, pero en vez de ver el terreno o territorio urbano en su forma física, como una superficie con un relieve topográfico y unas construcciones que limitan o encauzan el libre deambular, lo interpreta como un «relieve psicogeográfico» cuyas limitaciones y oportunidades no son físicas o materiales, sino de índole «pasional», palabra que utiliza en el texto.

Sorprende todavía hoy que Guy Debord, un escritor, poeta y cineasta experimental, inmerso en la bohemia estudiantil del Quartier Latin, conozca y cite estudios especializados de etnografía urbana como el de Ernest Burgess sobre el reparto de las actividades sociales en Chicago⁴⁸ y se haga eco de los esfuerzos de los geógrafos y sociólogos urbanos franceses por superar la mera descripción de los fenómenos físicos.

En este texto, hace alusión a la importancia que en la «deriva» tiene el azar, técnica artística desarrollada por dadá y el surrealismo, pero advierte de su naturaleza conservadora y su empleo ideológico reaccionario, criticando el uso que de él hizo André Breton (sin nombrarle) en el fracasado deambular surrealista desde Blois a Romorantin, ya que «vagar en campo raso es deprimente»⁴⁹. El vagabundeo situacionista tendrá como marco la ciudad, cargada de focos de posibilidad y, como sentido, la cultura urbana, repleta de significados.

⁴⁵ *Internationale Situationniste (1958-1969)*, Madrid, Literatura Gris, 2001, p. 15. La definición de «deriva» aquí expuesta se repite, casi idéntica, en el texto de Guy Debord «Teoría de la deriva», donde aclara la diferencia entre «paso ininterrumpido» y «las nociones clásicas de viaje y paseo», *Ibid.*, p. 54.

⁴⁶ «Teoría de la deriva» se publicó por primera vez en el número 8 de la revista surrealista belga *Les Lèvres Nues*, en 1956, volviendo a aparecer en *Internationale Situationniste 2* (diciembre 1958). Véase Guy Debord, «Teoría de la deriva», en *Internationale Situationniste (1958-1969)*, Madrid, Literatura Gris, 2001, p. 54-58.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁸ Ernest W. Burgess, «The Growth of the City: An introduction to a research project», en Robert Ezra Park *et al.* (eds.), *The City*, Chicago, University of Chicago Press, 1925, pp. 47-62.

⁴⁹ Guy Debord, «Teoría de la deriva», cit., p. 55.

Los situacionistas, en su radicalismo frente a las convenciones sociales, desarrollaron con sus «derivadas» una forma de crítica del planeamiento urbano, que consideraban dominado por ideas racionalistas y funcionales, intentando descubrir en la ciudad aquello que, siguiendo al surrealismo, aún le queda de ocasional, inesperado e irregular. Sus ideas sobre el urbanismo son intuitivas y primarias, frente al farrago de técnicas y normas cargadas de análisis científicas y de preceptos legales que maneja el «urbanista profesional», sin embargo, el despropósito (en el sentido de fuera de cualquier propósito) de sus acciones urbanas, de sus «derivadas» y *détournements* tendrá un paralelo de reflexión en la obra de Henri Lefebvre, filósofo marxista heterodoxo, quien, desde su puesto de profesor en la Universidad de Nanterre (París), predijo el advenimiento de una nueva época caracterizada por «la urbanización completa de la sociedad»⁵⁰ y les animó en sus empeños revolucionarios.

La ciudad fue el tema más recurrente de la IS, aunque no el único. Para ellos se trataba de hacer poesía urbana, un tipo de obra en la que la ciudad debía ser entendida no sólo como soporte, sino como objeto del trabajo artístico y poético. Pero la poesía, el arte y, por qué no, el antiarte⁵¹ en esos años devienen en actividad, en activismo, en lucha colectiva (unitaria en su terminología) por conseguir la libertad que es propia del ciudadano, tal como había explicado el sociólogo y filósofo Georg Simmel en un ensayo que será premonitorio y en el que, en el último párrafo, enuncia que «Es la función de las grandes ciudades proveer el lugar para la lucha»⁵².

Pero la ciudad que se está construyendo en la Europa posbélica responde a preceptos de control político de la población y a las demandas del capital especulativo que se escudan poniendo en práctica los principios del urbanismo de la *Carta de Atenas*⁵³, que les ofrece los argumentos para efectuar la segregación al distribuir y regular lo que identifica como las cuatro funciones primarias de la ciudad, que son vivienda, trabajo, ocio y circulación. Estas cuatro funciones ya fueron criticadas desde los orígenes y desde el interior del «movimiento moderno». En una carta de Lewis Mumford dirigida a José Luis Sert, fechada el 28 de diciembre de 1940, se queja:

Las cuatro funciones de la ciudad no me parece que cubran adecuadamente el campo del urbanismo: vivienda, trabajo, tiempo libre y transporte son importantes. Pero

⁵⁰ Ésta es la hipótesis de la que parte en Henri Lefebvre, *La revolución urbana*, Madrid, Alianza, 1972, p. 7. Sólo en los primeros años del siglo XXI se ha empezado a cumplir esa predicción cuando, por primera vez, más de la mitad de los pobladores del planeta viven ya asentados en el medio urbano.

⁵¹ Término duchampiano que cuadraría más a la actividad de la Internationale Situationniste.

⁵² Véase Georg Simmel, «Las grandes urbes y la vida del espíritu» [1903], en *id.*, *El individuo y la sociedad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986. pp. 247-261.

⁵³ *La Charte d'Athènes* es el título que recibirán las conclusiones del «IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna» (CIAM), celebrado durante un crucero entre Marsella y Atenas en 1933. Estas conclusiones serán revisadas por José Luis Sert y publicadas en *id.*, *Can our cities survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions*, Cambridge, Harvard University Press, 1942. Ese mismo año, Le Corbusier elabora su propia versión que publica como: Le Groupe CIAM-France, *Urbanisme des CIAM. La Charte d'Athènes*, París, Plon, 1943. Después de ser ratificado como texto oficial por el CIAM de Bérgamo de 1949, Le Corbusier aparece como autor del texto en las siguientes ediciones; véase Le Corbusier, *Principios del Urbanismo (La Carta de Atenas)*, Espluges de Llobregat, Ariel, 1971.

¿qué ocurre con la función política, con la educativa y con la cultural, qué sucede con el papel desempeñado por las plantas de los edificios ligados a estas funciones en la evolución global del proyecto de la ciudad?⁵⁴.

Frente a la tendencia de los urbanistas a la fragmentación funcional asignándoles unos espacios determinados, surgirá la idea del «urbanismo unitario». Para los situacionistas, la ciudad debe ser entendida como el lugar idóneo del cambio social, un cambio que debe liberar al ciudadano de la ética asociada al deber del trabajo y al valor del sufrimiento; por el contrario, lo que hay que buscar en la ciudad es la libre expresión de los «deseos», cuestionando la concepción capitalista de la división del trabajo.

En el número 2 de *Internationale Situationniste*, aparece también un artículo, firmado por Abdelhafid Khatib, en el que se hace una descripción psicogeográfica del entorno del mercado de les Halles de París. En este artículo, se empieza denunciando la asfixia que provoca el mundo en que vivimos, que nos domina y aplasta; pero para poder organizar la vida de otra manera sería necesario un «estallido», argumentando que, sirviéndose de los métodos de la psicogeografía, es posible «remodelar» el medio urbano instaurando nuevos «ambientes situacionistas» que se caracterizan por lo efímero y por el cambio permanente, tal como propone para convertir les Halles en un parque de atracciones destinado a la educación lúdica de los trabajadores⁵⁵.

En este mismo artículo se explica que:

Los medios de la psicogeografía son muchos y diversos. El primero y más sólido es la deriva experimental. La deriva es un comportamiento experimental en la sociedad urbana. Es un modo de acción y un medio de conocimiento al mismo tiempo, particularmente en lo que se refiere a la psicogeografía y a la teoría del urbanismo unitario. Otros medios, como la lectura de vistas aéreas y planos y el análisis de estadísticas, gráficos y resultados son teóricos y no poseen el carácter activo y directo que tiene la deriva experimental⁵⁶.

No hay que olvidar que la literatura situacionista aparece teñida de un lenguaje analítico y revolucionario, de tal manera que sus autores parecen pretender superar el arte y sus valores individualistas por medio de métodos geográficos, sociológicos y revolucionarios; sin embargo, no es menos cierto que la mayoría de quienes escriben esos textos no son sociólogos, geógrafos, filósofos o urbanistas, sino pintores y escritores que están llevando las herramientas plásticas y poéticas a los límites de sus posibilidades, enfrentándolas a la realidad de sus propias vidas.

Exactamente en los mismos años en que los miembros de la Internacional Situacionista plantean una crítica a la ciudad capitalista, se está produciendo un debate ar-

⁵⁴ J. M. Rovira, *José Luis Sert 1901-1983*, Milán, Electa, 2000, p. 105.

⁵⁵ Abdelhafid Khatib, «Intento de descripción psicogeográfica de les Halles», *Internationale Situationniste* 2 (diciembre 1958), en *Internationale Situationniste (1958-1969)*, cit., p. 48-52.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

quitectónico en el seno de los CIAM, en el que algunos de los arquitectos más jóvenes, organizados como Team X, se oponen a los postulados racionalistas y funcionalistas del urbanismo de la *Carta de Atenas* proponiendo una arquitectura y un modelo de ciudad que fueran la expresión de la comunidad, basados en la utilización de un lenguaje primario y unas jerarquías humanas. Los arquitectos Alison y Peter Smithson lo expresarán indicando que «... una jerarquía de las relaciones humanas debería reemplazar a la jerarquía funcional de la *Carta de Atenas*»⁵⁷.

La búsqueda de ese «lenguaje primario», dotado de unos significados con los que se pudieran identificar los ideales comunitarios dio origen al *pop art*⁵⁸, mientras que la nueva jerarquización del espacio arquitectónico generó edificios complejos y estructuras urbanas carentes de centro que pretendían permitir establecer tipos de relaciones más inmediatas entre los individuos de una comunidad, tanto si ésta es familiar (en la vivienda) como si es urbana (en el barrio o la ciudad).

Se ensayaron entonces modelos de estructuras desjerarquizadas, basadas tanto en métodos estocásticos como en la «teoría de sistemas», a la vez que se recuperaba cierto organicismo⁵⁹, buscando compaginar dialécticamente orden y flexibilidad, centralidad y dispersión. Para ello entendieron el territorio como una estera isótropa en la que poder desplegar estructuras urbanas en retícula o trazados en forma de árbol, de tal manera que los espacios privados y los públicos se comunicaran a través de unos «espacios intermedios».

El nuevo orden urbano reclamado por los componentes del Team X debía responder de forma flexible a las contingencias de una sociedad cambiante, como era la surgida tras la Segunda Guerra Mundial, y, además, debía cohesionarla. El urbanismo no sólo tenía que resolver los problemas infraestructurales, sino crear entornos que ofrecieran múltiples posibilidades de relación, asunto en el que coinciden con los postulados de algunos artistas plásticos de la Internacional Situacionista, como Constant.

⁵⁷ Alison Smithson (ed.), *Team X Primer*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1968, p. 78 [ed. ingl.: *Architectural Design*, diciembre de 1962; ed. cast.: *id.*, *Manual del Team 10*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1963, 21972].

⁵⁸ El término *pop art* fue utilizado por primera vez por el crítico de arte Lawrence Alloway para designar una nueva cultura urbana que se apoya en los medios de masas (publicidad, revistas, comics, ciencia ficción, cinematografía, discografía...). El reconocimiento de la existencia de esta nueva cultura urbana y sus valores icónicos y estéticos surgió durante las discusiones del Independent Group, celebradas periódicamente en el ICA (Institute of Contemporary Art) de Londres entre los años 1952-1957. En aquellas sesiones participaron los artistas plásticos Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi, el fotógrafo Nigel Henderson, los arquitectos Alison y Peter Smithson y James Stirling, el historiador Reyner Banham y los críticos de arte Lawrence Alloway y Lucy Lippard, entre otros. El Independent Group organizó en 1956 en la Whitechapel Gallery de Londres la célebre exposición titulada *This is Tomorrow* en la que se mostraban una docena de espacios, concebidos por los artistas y arquitectos del grupo, donde se exhibieron gran número de imágenes tomadas directamente de la cultura popular y los medios de masas.

⁵⁹ Los ejemplos más paradigmáticos de esta corriente son el Orfanato de Ámsterdam (1957-1960) de Aldo van Eyck, en arquitectura, y el proyecto de Toulouse-le-Mirail (1961) de Georges Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, en urbanismo.

El espacio utópico de la ciudad

A la sociedad utilitarista del capitalismo los situacionistas opondrán la «sociedad lúdica». Esa sociedad es imaginada por Constant habitando en espacios dinámicos, cambiantes. El propio artista lo expresa así: «... las actividades lúdicas conducirán a una dinamización del espacio [...]. Más que una herramienta de trabajo, el espacio se convierte para él [el *homo ludens*] en un objeto de juego. Por eso quiere que sea móvil y variable»⁶⁰.

Constant es quien, después de Guy Debord, ha producido la mayor y más interesante serie de textos situacionistas. Muchos de ellos han estado dedicados a la ciudad, dando forma y contenido a la idea de «urbanismo unitario» que, según él es «el urbanismo hecho para el placer», como dice en un artículo «visionario» que publica en el número 3 de *Internationale Situationniste*, en el que describe cuales son los problemas de la ciudad actual y cómo ve él la ciudad del futuro. De ese artículo extraigo algunos breves fragmentos que dan una idea del carácter utópico de su pensamiento:

A nuestro entender, el arte tradicional no tendrá lugar alguno en la creación del nuevo ambiente en el que queremos vivir. [...] Para que tenga lugar una relación estrecha entre el entorno y el comportamiento es indispensable la aglomeración. [...] A la idea de ciudad-verde que han adoptado la mayoría de los arquitectos modernos oponemos la idea de ciudad cubierta en la que, al separar los planos de los edificios y de las carreteras, se da lugar a una construcción espacial continua separada del suelo.

Surge en esta frase por primera vez la idea de una «ciudad cubierta» formada como un sándwich de estratos, separada del suelo por potentes pilares y cubierta por un plano continuo. Sin duda alguna se trata de un *détournement* de la Unité d'Habitation de Le Corbusier (Marsella, 1946-1952), pero que se anticipa en casi diez años a la cúpula geodésica de cristal de dos millas de diámetro, no menos fantásica, que Richard Buckminster Fuller propuso en 1968 para cubrir la zona central de la isla de Manhattan.

La segunda parte del artículo de Constant se destina a describir muy sucintamente cómo funcionaría esa ciudad:

La ciudad futura debe concebirse como una construcción continua sobre pilares o como un sistema ampliado de construcciones diferentes de las que penderían locales de alojamiento, de recreo, etc. [...] Las terrazas conformarán un espacio al aire libre que se extiende por toda la superficie de la ciudad y que puede dedicarse a deportes, aterrizaje de aviones y de helicópteros o mantenimiento de vegetación. [...] Equipos de creadores especializados que serán, por tanto, situacionistas de profesión, se en-

⁶⁰ Constant, «El principio de la desorientación», en Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Situacionistas*, cit., p. 86.

cargarán de cambiar los ambientes regular y conscientemente con ayuda de medios técnicos⁶¹.

Al colgar todos los elementos urbanos, edificios, autopistas, aeropuertos y jardines, quedaría, según Constant, una enorme cantidad de espacio libre, el doscientos por cien, ya que, casi parafraseando a Le Corbusier en sus «cinco puntos de la arquitectura nueva»⁶², esta ciudad funcionaría como una casa sobre *pilotis* con cubierta plana accesible. Ese espacio libre no quedaría fijado para siempre, sino que, «con ayuda de medios técnicos», estaría continuamente en transformación gracias a unos «situacionistas de profesión», que debían ser algo así como unos «artistas al servicio del pueblo».

En otro artículo publicado en el número siguiente de *Internationale Situationniste*, en junio de 1960, Constant va más allá y, dejando libre sus deseos, explica cómo es, antes de volver a ser transformado, un sector de esa ciudad que denomina «zona amarilla». Como si hubiera realizado una «deriva» por esa zona va describiendo cómo son los pilares de titanio, los suelos de nylon, las casas, los laberintos, las escaleras, los aparcamientos, en un alarde de imaginación propio de la ciencia ficción que anima la célebre película de Stanley Kubrick *2001, una odisea del espacio* y la no menos célebre novela de Arthur C. Clarke en la que se basa ésta⁶³, aunque, la enorme fantasía que desarrolla Constant en su utopía futurista está más cerca de la política ficción, ya que lo que queda implícito en su descripción es que se trata de una sociedad liberada del trabajo, con tiempo de ocio suficiente para poder contemplar en sus *flâneries* las maravillas cambiantes, servidas por profesionales del situacionismo, que ofrecen los paseos andando, en coche, en ferrocarril o en avión.

Las ideas y teorías sobre el «urbanismo unitario» de Constant han dado paso al nacimiento de *New Babylon* (fig. 45), definida por Jean-Clarence Lambert como «lugar de cambios cualitativos de la vida, tal como lo verían Marx y los utopistas románticos. Con la abolición de las oposiciones trabajo-juego, ahorro-disfrute, economía-amor...»⁶⁴.

El nombre de *New Babylon* aparece por primera vez en 1960 en ese número 4 de *Internationale Situationniste*, en el comentario final que acompaña la «Descripción de la zona amarilla»⁶⁵. La ciudad cubierta y apoyada de *New Babylon* será el tema de una gran cantidad de dibujos, fotocollages, cuadros y maquetas (¿esculturas?) a los que se dedicará el artista con frenesí desde mediados de los años cincuenta. Estas obras muestran unas «megaestructuras» con grandes pilares circulares, tensores de acero que sujetan grupos de receptáculos contruidos con materiales plásticos, grandes cúpulas transpa-

⁶¹ Constant, «Otra ciudad para otra vida», en *Internationale Situationniste* 3 (diciembre 1959), en *Internationale Situationniste (1958-1969)*, cit., pp. 107-109.

⁶² Le Corbusier y Pierre Jeanneret, «Les 5 points d'une architecture nouvelle» [1926], en Willy Boesiger y O. Stonorov (eds.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète, 1910-1929*, Zúrich, Les Éditions d'Architecture, 1964, p. 128.

⁶³ Si bien Constant se adelanta tanto a la película como a la novela, ya que ambas datan de 1968.

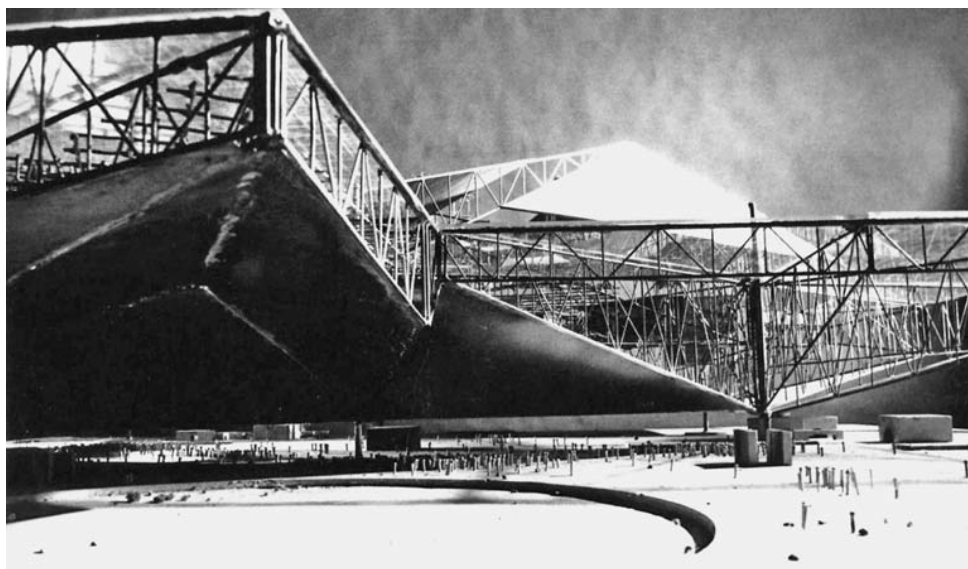
⁶⁴ Jean-Clarence Lambert, *New Babylon. Constant. Art et utopie. Textes situationnistes*, París, Cercle d'Art, 1997, p. 25.

⁶⁵ Véase Constant, «Descripción de la zona amarilla», en *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, Madrid, Literatura Gris, 2001, p. 134.

rentes, estructuras metálicas y escaleras. Es decir, una concepción megalómana del espacio que no será, como veremos más adelante, patrimonio exclusivo de los situacionistas, ya que estas visiones contagiarán a los arquitectos del *pop art*.

Aunque pueda parecer increíble, esa «revolución que parecía a punto de llegar», y para la cual los situacionistas se estaban preparando, llegó por fin cuando el 6 de mayo de 1968 las *Compagnies Republicanes de Sécurité* toman la Sorbona y unos 40.000 estudiantes se reúnen para formar una impresionante comitiva. Muchas de las proclamas que se corearán en las manifestaciones y que se «grafitarán» en las paredes de París y de la mayoría de las ciudades francesas, tales como: «Tomad vuestros deseos por realidades» o «Debajo de los adoquines está la playa», con la que se incitaba a formar barricadas, eran auténticos «poemas de acción» que surgían de los panfletos de la *Internationale Situationniste*. Por unos días, el pueblo de París, que se había sumado a la protesta estudiantil tras una huelga general lanzada por los sindicatos para el 13 de mayo, participaba en asambleas hablando apasionadamente de sus deseos, frustraciones y propuestas, tal como habían anunciado los situacionistas en sus textos. Al final, tras casi dos meses de algaradas y asambleas, la inflexible represión policial acaba con la situación y el gobierno retoma el poder. La utopía se ha terminado.

En el otro extremo del mundo, en Chile, y en un ambiente académico y católico, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, se han ido generando las condiciones para otro tipo de utopía urbana que puede mostrarse como contrapunto a las teorías y los actos de la Internacional Situacionista. Pero, antes de hacer cualquier comentario, he de referirme a unos antecedentes que tienen que ver con el filósofo Martin Heidegger.



45. Constant, *New Babylon*. Gran sector amarillo (fragmento), 1967.

Heidegger, que había estudiado la obra de Hölderlin en los años treinta, publicó un texto titulado «Hölderlin y la esencia de la poesía»⁶⁶ en el que analiza cinco frases del poeta romántico desde las que pretende explicar cual es la esencia de la poesía. La quinta de estas frases la forman dos versos que dicen:

Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita
el hombre en esta tierra.

Tras publicar aquel primer texto, después de la Segunda Guerra Mundial, vuelve el filósofo a reflexionar sobre estos versos y se pregunta: «Que los poetas habitan a veces poéticamente es algo que aún podríamos imaginar. Sin embargo, ¿cómo “el hombre”, y esto significa: todo hombre, y siempre, puede habitar poéticamente?»⁶⁷. En un ensayo más específico que dedica al análisis de estos dos versos llega a la siguiente conclusión: «El poetizar constituye la esencia del habitar. Poetizar y habitar no sólo no se excluyen. No, poetizar y habitar, exigiéndose alternativamente el uno al otro, se pertenecen el uno al otro»⁶⁸.

Esta idea heideggeriana de entender la función de habitar propia de la arquitectura como poesía en acción ha cobrado una posición muy determinada con las propuestas del arquitecto chileno Alberto Cruz, sobre todo en el intento de establecer una ciudad como «acto poético», como «poesía de acción», asunto que enuncia a principios de los años cincuenta como una utopía, pero que consigue finalmente llevar a la realidad en 1971 cuando, acompañado del poeta argentino Godofredo Iommi, ambos realizan el acto de ritualizar la fundación de la Ciudad Abierta en las dunas de Ritoque, cerca de Viña del Mar, en Chile.

Una ciudad fundada sobre las palabras con las que los poetas expresan los sueños y los filósofos razonan los conceptos no puede adoptar ni la estructura ni las formas ni la imagen que ofrecen las construcciones de las «urbanizaciones» surgidas de la economía del beneficio especulativo. Por eso, en Ritoque, cada construcción (fig. 46 a y b), cada plaza, cada lugar tiene un sentido vital y estético basado en la experimentación artística con estructuras, materiales y formas que se adelantan a lo que, pocos años después, se denominará «deconstrucción», es decir, las construcciones de la Ciudad Abierta adoptan formas escultóricas, planos inclinados, ángulos agudos, líneas diagonales, superficies escindidas, construido todo ello con materiales efímeros, pobres en su materialidad, pero ricos en su significación y en su formalización, que se adaptan a una topografía cambiante, como es el inmenso campo de dunas de Ritoque, al que responden con unas ingeniosas soluciones estructurales. Pero un habitar poético exige no sólo una

⁶⁶ Martin Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, conferencia pronunciada en el Instituto Italiano di Studi Germanici de Roma en abril de 1936. Véase Martin Heidegger, «Hölderlin y la esencia de la poesía», en *id.*, *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, ⁴1985, pp. 125-148.

⁶⁷ Martin Heidegger, «... poéticamente habita el hombre...», en *id.*, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Del Serbal, 1994, p. 163. Se trata de: «... *dichterisch wohnet der Mensch...*», conferencia pronunciada en Bühlerhöhe, en 1951, publicada en *Vorträge und Aufsätze*, en 1954.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 176.



46. Vistas de dos construcciones de la Ciudad Abierta, Ritoque, Chile.

originalidad constructiva y compositiva, unas formas insólitas y novedosas, sino también propiciar unas condiciones «existenciales» que se pueden resumir en la negación de sus habitantes a asumir la propiedad privada, en la austeridad en la forma de vida y en la asunción de la condición efímera, la fragilidad y la temporalidad⁶⁹.

⁶⁹ Rodrigo Pérez de Arce y Fernando Pérez Oyarzun, *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Santiago de Chile, Contrapunto, 2003; Madrid, Tanais, 2003.

MONUMENTALIDAD Y CONMEMORACIÓN

La cualidad de presencia que paulatinamente recobra la escultura de los años sesenta desborda el contenedor del museo o la galería de arte para invadir el espacio público de la ciudad. Pero al salir a la calle, muchos escultores no pretenden tan sólo dominar los grandes tamaños propios de la escala urbana, sino recuperar el lugar, desarrollando la capacidad de significación que la escultura puede conferir al espacio público.

Benjamín Buchloh plantea así la situación:

Con la pérdida de las funciones representativas y monumentales –y con la desaparición de los encargos–, se ha cuestionado también el estatus categórico y ontológico de la escultura: ¿A qué otro objeto tridimensional o a qué construcción en el espacio se podría ahora acercar la escultura, y a qué comparación debería ahora oponerse? ¿Podría acercarse a la arquitectura, y debería rechazar el mobiliario como la peste? ¿Debería imitar procesos naturales, alejándose del producto industrial? ¿Podría ella conjurar tranquilamente el espíritu de viejos rituales, debiendo abstenerse de servir al teatro? Al parecer, la historia de la escultura moderna es paralela a la historia de la superación de todas estas fronteras¹.

Y efectivamente, en este y en el siguiente capítulos pretendo exponer cómo la escultura ha logrado superar esta situación y no sólo se ha acercado a la arquitectura, sino que ha conseguido usurpar su lugar, pero no por eso deja de invadir también el espacio del mobiliario, de la industria, de la pintura y, por qué no, del teatro.

El monumento tras la modernidad

El monumento, tanto escultórico como arquitectónico, con su carga conmemorativa, se ubica en la ciudad como una imposición del poder. Es el poder, tanto si se tra-

¹ Benjamin H. D. Buchloh, «Die Konstruktion (der Geschichte der Skulptur)», en AA.VV., *Skulptur Projekte in Münster 1987*, Colonia, Du Mont, 1988, p. 329.

ta de un gran señor florentino del Renacimiento como de un Estado totalitario, quien necesita mostrar con monumentos y alegorías sus supuestas victorias políticas, militares o culturales para que sus súbditos no las ignoren o para que la historia, a través del arte, no olvide la figura y el nombre de quien ejerció el poder.

Con la evolución de los medios de dominación, el carácter propagandístico que animaba los conjuntos monumentales del pasado se ha ido debilitando, y el monumento ha perdido el sentido del emplazamiento, de tal manera que cualquier estatua que representa un personaje o conmemora una gesta puede ser colocada indistintamente en cualquier lugar. Lo importante deja de ser conseguir el mejor emplazamiento para la escultura y dotar con ella de sentido al lugar, para pasar a ser que la representación del personaje esté situada dominando el espacio público.

En un último estadio de esta evolución, cuando los poderes tradicionales han sido sustituidos por las fuerzas económicas, entes anónimos sin rostro ni figura, que ya no necesitan construir monumentos conmemorativos porque carecen de representación figurativa, el monumento ha ido perdiendo todos sus significados políticos y religiosos, es entonces cuando se empiezan a erigir otro tipo de monumentos, aquellos que muestran la capacidad del poder financiero, como el rascacielos, que se impone tanto a los ciudadanos en el campo ideológico como al propio espacio físico de la ciudad, o como la publicidad, que ocupa por completo todos los espacios públicos e invade también la esfera de los privados.

Desde finales del siglo XIX se aprecia un gradual desvanecimiento de la lógica del monumento. Durante todo el periodo de la modernidad vanguardista, desde los comienzos del siglo XX hasta el afianzamiento del *pop art*, el monumento ha sido sistemáticamente negado. Esto se ha debido fundamentalmente a dos factores diferentes, pero concatenados. El primero es inherente a la propia escultura que, sintiéndose rechazada por la arquitectura moderna que prescinde de sus servicios en aras del purismo arquitectónico y de la lógica constructiva, vuelve los ojos hacia la pintura, que durante la modernidad cosecha los mayores éxitos desde el Barroco. La escultura, desligada de la arquitectura, su soporte históricamente habitual, pretende compartir el espacio de las galerías de arte y de las exposiciones con la pintura. Para ello se llega a identificar de tal manera con los temas, procedimientos, composiciones y formatos de la pintura, que corre el grave riesgo de desaparecer como arte autónomo, hasta el extremo de que algunos de los principales innovadores de la escultura en la modernidad han sido fundamentalmente pintores².

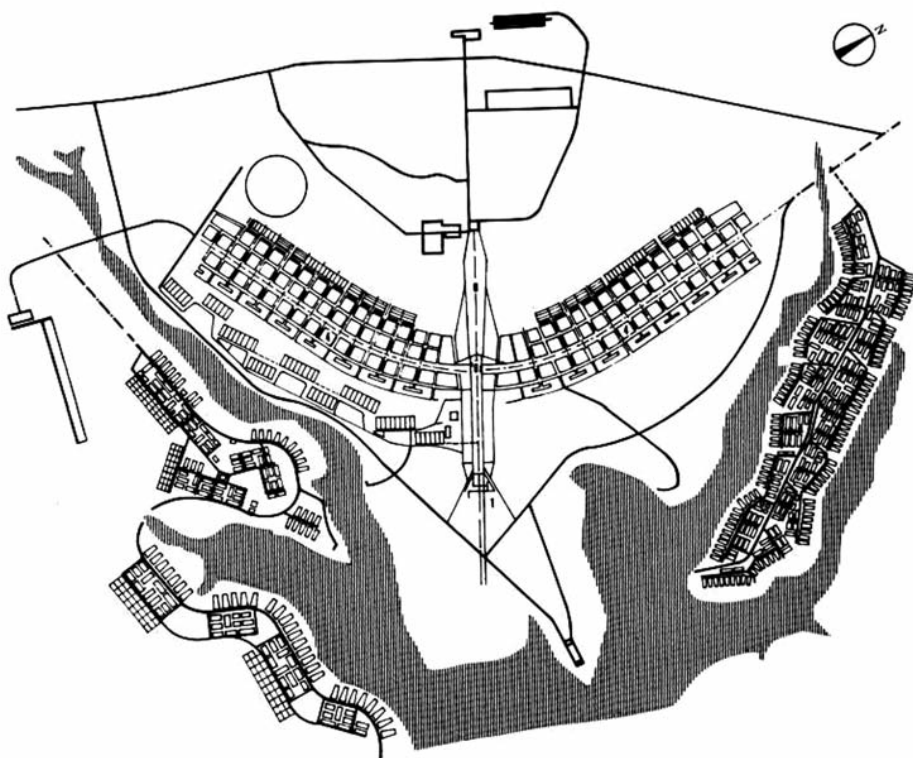
Este mimetismo transformó las esculturas en una especie de cuadros en relieve. Sirva como ejemplo la obra de Umberto Boccioni *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912), donde el tema es un bodegón que, a pesar de ser un volumen corpóreo, resulta totalmente pictórico; el tratamiento en planos es enteramente cubista, y su tamaño, como sucede con la mayoría de los cuadros de esa tendencia, no supera los sesenta centímetros de longitud. Otro ejemplo nos lo ofrece la serie de *Mujeres* (1914-1920), de Alexander Archípenko, especie de tablas con marco sobre las que emergen diversos planos formando curvas; estas obras, tradicionalmente consideradas esculturas,

² Véase, en este libro, el apartado «El ocaso de las formas clásicas», en el capítulo 4.

por su evidente volumetría, se convierten en cuadros pictóricos por efecto del marco, del colorido y de la composición plana.

Sin embargo, el principal problema de este cambio surgió con la reducción de la escala de las piezas. El tamaño de las esculturas de los artistas de las vanguardias se ve paulatinamente disminuido, los escultores reducen el volumen físico de su obra con el fin de poder exhibirla en las nacientes galerías de arte contemporáneo y de poder atraer clientes particulares que, hasta entonces, estaban acostumbrados a comprar y coleccionar pintura. Este cambio de formato afectó decisivamente al género de los monumentos. Los escultores modernos, al abandonar la práctica de la creación de obras voluminosas, rompieron traumáticamente una tradición que, posteriormente, ha resultado muy difícil recuperar.

El segundo problema es ajeno a la escultura. Se trata de la orientación que tomaron la arquitectura y el urbanismo surgidos de las ideas destiladas por el movimiento moderno, y del nuevo carácter que adquirió el espacio público. El desarrollo de un urbanismo en el que el suelo se califica en zonas sobre las que se sitúan exentos bloques de viviendas; la abolición de la manzana cerrada y, como consecuencia, de la calle conformada por fachadas alineadas; la renuncia a realizar una arquitectura estilística, con

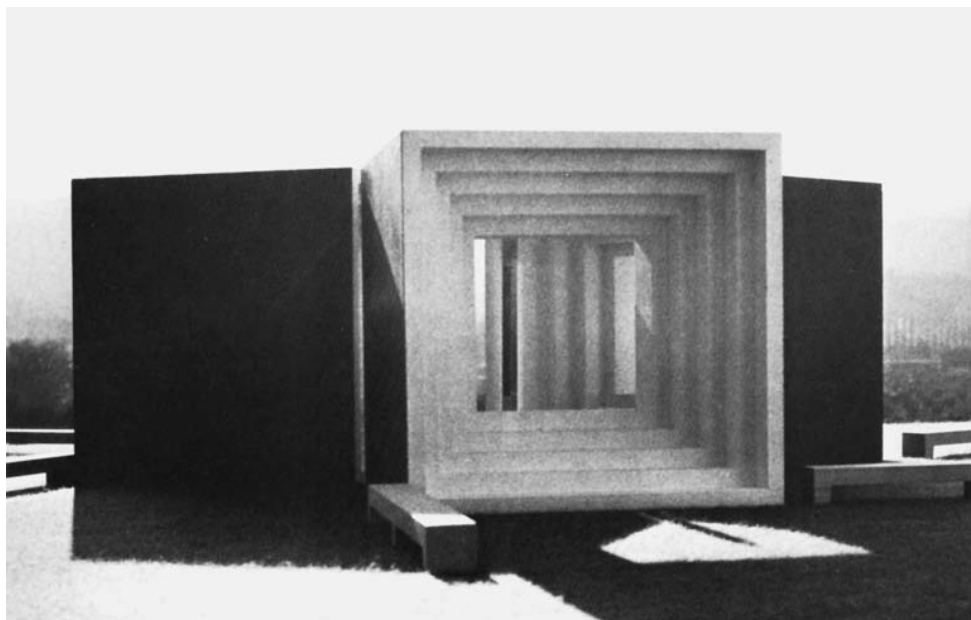


47. Lucio Costa, planta general de Brasilia, 1956.

la implantación de un modelo único de construcción basado en la estructura de pilares y dinteles que forman pórticos o jaulas estructurales, son algunos de los factores que condujeron a una despersonalización del espacio urbano de tal modo que todos los barrios periféricos de nuevo asentamiento ofrecen la misma apariencia anodina e impersonal en cualquier ciudad del mundo.

El espacio público que han generado los epígonos de la arquitectura moderna, por su impersonalidad, no sólo no requiere monumentos, sino que los rechaza. La mayoría de los arquitectos, tras el movimiento moderno, en un afán mal entendido de prescindir de lo ornamental, han limpiado sus fachadas y los espacios públicos de todo resto de escultura, pretendiendo que sea la propia obra arquitectónica por sí sola el elemento monumental. Uno de los ejemplos más claros de monumentalización arquitectónica se encuentra en la ciudad de Brasilia, trazada por Lucio Costa (fig. 47), en la que se puede comprobar cómo los ejes de la urbe adoptan la forma esquemática de un avión, emblema que simboliza el progreso, en el cual el edificio que alberga el Parlamento y el Senado ocupa el lugar que corresponde a la hélice, mientras que la mayoría de sus edificios institucionales adoptan formas y volúmenes muy expresivos.

Resulta significativo que no se hayan producido más que unos pocos y tímidos intentos de construir monumentos conmemorativos durante la modernidad vanguardista. En 1919, en plena efervescencia revolucionaria, Vladímir Tatlin construyó la maqueta para realizar un *Monumento a la III Internacional* que debería tener 300 metros de altura, tantos como la Torre Eiffel. Pero el intento no pudo ser llevado a cabo y hoy del monumento sólo conocemos una réplica de la primitiva maqueta colocada sobre un plinto, como si de una escultura móvil se tratara.



48. Max Bill, maqueta para el *Monumento al preso político desconocido*, 1952.

Lo mismo ha sucedido con aquel que podría haber sido el monumento más carismático de la modernidad, el *Monumento al preso político desconocido* (fig. 48), del arquitecto y escultor Max Bill, proyectado en 1952³. Se trata de un monumento abstracto de una geometría muy pura que, a pesar de su carácter concreto, contiene una buena carga simbólica. La obra debía estar formada por tres cubos, que dejan cada uno en su interior una gran ventana abierta formada por unos marcos escalonados. Cada uno de los cubos se unen tangencialmente por sus aristas, sin llegar a tocarse, formando en planta una especie de figura estrellada que se abre gracias a la disposición espiral de una serie de bancos que completan el conjunto.

Por su parte, Le Corbusier, que también tuvo sus pretensiones como escultor, planteó la construcción de un monumento conmemorativo en la única ciudad moderna que logró levantar de nueva planta, Chandigarh, en la India. Se trata del *Monumento a la mano abierta*, una alegoría sobre la que Le Corbusier había realizado muchos dibujos, en ellos se aprecia una mano derecha monumental que saluda en son de paz. La ciudad de Chandigarh, que es el paradigma del urbanismo del movimiento moderno, está constituida por grandes edificios aislados con formas contundentes que, desde su masiva monumentalidad abstracta, rechazan cualquier elemento significativo. Al carecer de calles y plazas cerradas, el espacio entre los edificios huye sin posibilidad de jerarquizarse; con todo, Le Corbusier decidió significar un punto de ese espacio y asignar un lugar, en un extremo de la trama urbana, para situar su monumento.

Esta voluntad aparece ya reseñada en los planos generales diseñados en el año 1956 y existen dibujos en los se aprecia el gran tamaño que debería tener la mano, la cual permitía el acceso a su interior para asomarse desde el dedo pulgar que, provisto de una fina barandilla, podría ser utilizado como balcón desde el que contemplar una vista de la ciudad.

Una vez más, el monumento no se llegó a construir, pero en 1986, veintiún años después de muerto su autor, se ha levantado en ese lugar, en memoria de Le Corbusier, por medio de una suscripción entre arquitectos de todo el mundo, una réplica escuálida y fuera de escala del proyecto original que, dada su escasa presencia física, más parece una burla de mal gusto que un monumento conmemorativo. Estos tres ejemplos descritos pueden servir como muestra de la incapacidad sufrida durante la modernidad para diseñar y erigir monumentos urbanos significativos.

El monumento público es uno de los signos ideológicamente más elaborados en la semiótica de la ciudad. Los monumentos erigidos a líderes políticos y militares en las plazas son signos de orden patriarcal y símbolos de autoridad⁴. Sin embargo, tras el ocaso de las ideologías, un nuevo monumento de estas características causaría asombro y sería la diana de los comentarios más jocosos. De hecho, los monumentos y esculturas urbanas implantados en el siglo XX en aquellos países cuyo sistema de valores

³ Este proyecto fue realizado para el concurso internacional convocado por el Institute of Contemporary Arts (ICA), de Londres, bajo el título «Monument to the Unknown Political Prisoner». A este concurso se presentaron también, entre otros, Alexander Calder y Jorge Oteiza. Sobre el proyecto de Máx Bill, véase AA.VV., «Max Bill. Arquitecto Architect», *2G Revista internacional de arquitectura* 29-30 (2004), pp. 144-149.

⁴ Cfr. Nena Dimitrijevic, «Meanwhile, in the Real World», *Flash Art* 134 (mayo 1987), p. 44.

institucionales se seguía exhibiendo en la calle no han podido ser más desgraciados, cabalgando entre lo épico y lo abstracto no dejan de ser inertes mazacotes de materia más risible que venerable.

Como señala Hal Foster:

Hoy día la idea de significado público es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura. Esta crisis del dominio público se refleja en todas partes, la escultura pública no es más que un ejemplo, en donde las opciones parecen desde luego muy lamentables [...]. Hay excepciones a esta regla: la obra de Claes Oldenburg, la de Richard Serra y, yo creo, la de Christo⁵.

Pero surgen una serie de interrogantes sobre cómo recuperar el espacio y el significado de lo público por un lado, y sobre los caminos que podría tomar la escultura en relación con esta recuperación. Lo cierto es que la mayoría de las opciones hasta ahora presentadas, como señala Hal Foster, han sido lamentables, hasta el extremo de que la escultura monumental ha estado a punto de perder su razón de ser.

Los escultores interesados en realizar obras monumentales deben ser conscientes de que si quieren recuperar su área de trabajo perdido en el siglo XIX y conseguir una aceptación social, no deben abandonar ni el concepto ni la forma ni el lugar de la obra⁶. La forma y el lugar de la obra se podrían recuperar, pero ¿cómo recuperar un concepto de monumento que parece definitiva e irreversiblemente perdido?

Una de las ideas más debatidas ha sido intentar cambiar el sentido a la palabra monumento, vaciar de contenido peyorativo el término, encontrarle nuevos contenidos. Para ello, Claes Oldenburg ha dado un paso decisivo al elevar a la categoría de monumento temas e imágenes banales, carentes de importancia y dignidad pública, como son la comida o el sexo, realizando con ellos burlescas parodias del consumismo hipertrofiado, retomando esa idea de desacralización del espacio público, por la que el grupo Fluxus llevó acontecimientos discretos, mínimos y privados a la calle para oponerse a la intencionalidad ideológica de la ciudad⁷. Los años sesenta del pasado siglo fueron decisivos en la búsqueda de estos nuevos conceptos que han permitido la recuperación de la gran escala y del espacio público para la escultura.

Recuperación de la monumentalidad

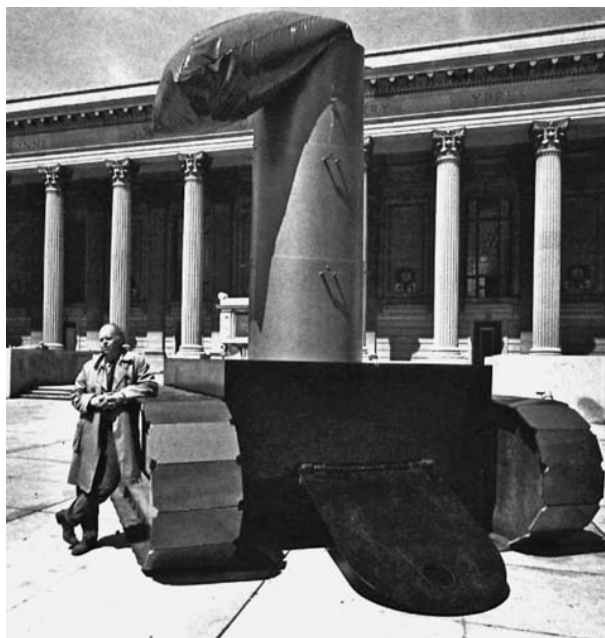
El primer artista que se plantea con constancia la recuperación y renovación del carácter monumental de la escultura es Claes Oldenburg, quien ofrece un buen ejemplo de cómo se ha operado la crisis en el dominio público y cómo se puede intentar salir de ella.

⁵ Hal Foster, «Sculpture after the Fall», en AA.VV., *Connections*, Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1983, p. 14.

⁶ Cfr. Thomas Kellein, «Von der Mutterschaft zur Vaterschaft. Eine Denkmal-Renaissance in Münster», en AA.VV., *Skulptur Projekte...*, cit., p. 307.

⁷ Cfr. Nena Dimitrijevic, «Meanwhile,...», cit., p. 45.

Oldenburg tuvo ocasión de ver en 1968, en la exposición titulada *The Machine*, organizada por Pontus Hunter en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, los bocetos de las tribunas para discursos revolucionarios y la reconstrucción de la maqueta perdida que Vladimir Tatlin construyó en 1919 para el *Monumento a la III Internacional*, considerado hoy el monumento más carismático de las vanguardias.



49. Claes Oldenburg, *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, 1969.

La contemplación de los diseños de las tribunas y de esta maqueta le sugirió la posibilidad de realizar esculturas para espacios públicos que recuperaran el tamaño monumental. La primera obra de gran tamaño que realiza para un espacio abierto es *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* (fig. 49), instalada en un patio de la Yale University en 1969. La obra representa unas ruedas de cadena, tipo oruga de tanque militar o de máquina de obras públicas⁸, sobre las que ha instalado un gigantesco y esquemático lápiz de labios. Irónicamente, esta obra estaba concebida también como una tribuna, pero, en este caso, la torre no es una plataforma desde la que lanzar arengas revolucionarias, sino un elemento móvil, de tal manera que su parte central, el rojo de labios, se puede subir y bajar con un sistema hidráulico, mientras que las ruedas permiten el desplazamiento de la escultura de un lugar a otro. Esta asimilación de la tribuna de discursos revolucionarios a una vulgar barra de rojo de labios, montada sobre ruedas,

⁸ De aquí el término *Caterpillar* que aparece en el título de la obra, que hace referencia a una conocida marca de maquinaria de obras públicas.

indica el grado de parodia necesario que para Oldenburg deberá contener toda escultura pública y monumental a finales de los años sesenta, mientras que las ruedas, que permiten o insinúan el desplazamiento, ponen en evidencia la independencia del monumento con respecto al lugar de la supuesta conmemoración.

De esta manera, Oldenburg, partiendo del repertorio de objetos del *pop art*, que manejaba en sus obras de pequeño formato, intenta dar el salto desde el objeto cotidiano a la escultura de tamaño colosal. Él mismo lo explica así:

Después de un año viajando por Europa y los Estados Unidos, lejos de Nueva York, me instalé en un nuevo estudio en East 14th Street. El nuevo estudio era enorme, y esta escala combinada con mis colecciones de los viajes me inclinó a la representación del paisaje. No podía ajustar esto a lo que había estado haciendo hasta entonces, hasta que se me ocurrió la idea de colocar mis objetos favoritos en un paisaje –una combinación de las escalas de la vida y del paisaje–. Creando la atmósfera adecuada y por medio de la perspectiva, hice que estos objetos parecieran «colosales»⁹.

La operación que Claes Oldenburg realiza es tan sencilla como un simple cambio de escala, agigantando los objetos e introduciendo estas imágenes en otro contexto. Sin embargo, los objetos de la vida cotidiana, según reconoce él mismo, son física y constructivamente difíciles de ampliar. Oldenburg piensa en la sensación que producirán, para lo cual dibuja cientos de bocetos de diferentes perspectivas, sirviéndose de la técnica del *collage*, y realiza maquetas y modelos en variados tamaños, materiales y colores, con el fin de controlar el resultado final¹⁰.

El mecanismo mental por medio del cual uno de estos objetos puede llegar a ser un monumento no es ningún enigma, se trata de elaborar asociaciones inconscientes que cobran realidad, una especie de paranoia daliniana. El propio Claes Oldenburg no ha tenido reparo en dar a conocer todos los pasos que realiza hasta configurar uno de sus monumentos:

Elijo el objeto que de algún modo es apropiado a la forma, las condiciones y las asociaciones del emplazamiento. El gigantesco perrito caliente tiene una forma parecida a los barcos que pasan subiéndolo y bajándolo por el Hudson. La tabla de planchar sobre el Lower East evoca la forma de la isla de Manhattan. En el caso de Teddy Bear era importante un objeto con ojos. Mirando hacia el parque, desde el sur, se pierde la vista en una zona sorprendentemente vacía en medio de la congestión de la ciudad¹¹ (fig. 50).

Oldenburg nos habla en esta frase de «la forma, las condiciones y las asociaciones del emplazamiento». La forma del emplazamiento es también un problema obsesivo

⁹ Claes Oldenburg y Paul Carroll, *Proposals for Monuments and Buildings 1965-69*, Chicago, Big Table, 1969, p. 11.

¹⁰ Véase Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1970; AA.VV., *Claes Oldenburg: An Anthology*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1995.

¹¹ Claes Oldenburg y Paul Carroll, *Proposals for Monuments ...*, cit., p. 15.



50. Claes Oldenburg, *Teddy Bear. Proposed Colossal Monument for Central Park, 1965.*

en el tablero de los arquitectos, pero, aunque Oldenburg la coloca en primer lugar, el éxito de los monumentos que ha erigido se debe más al exhaustivo estudio que el artista suele realizar de las condiciones, y a su destreza para establecer las más ingeniosas asociaciones entre lo representado y su representación.

Las «condiciones» que Oldenburg baraja distan mucho de ser las «condiciones de funcionalidad» que estudiaría un arquitecto. Oldenburg toma conocimiento de una ciudad paseando por ella, acompañado por gentes del lugar que le puedan hablar durante el paseo de los parajes y acontecimientos que van surgiendo. Lee los periódicos y las revistas locales, fijándose particularmente en la disposición de su tipografía, en la composición de sus páginas, en el tipo de objetos que se anuncian y en el grafismo con que se representan. Observa la comida, elemento al que concede mucha importancia y que es uno de los objetos más repetidos en su obra, y procura comprender el entorno a través de las sensaciones físicas que le produce la ciudad en su cuerpo, como son: frío, luminosidad, humedad, etcétera. Oldenburg compara la ciudad con la página de un periódico, proyectar un monumento en una ciudad es para él como componer un anuncio en esa página.



51. Claes Oldenburg,
Batcolum, Chicago, 1975.

En marzo de 1975, diez años después de que empezase a pensar y a proyectar hipotéticos monumentos, pudo convertir sus fantasías en realidad cuando le encargaron el diseño y construcción de un «monumento» para ser instalado en la plaza de acceso a un nuevo edificio de oficinas para la Administración de Seguridad Social que se estaba construyendo en el Loop, la zona de rascacielos de Chicago. El resultado de este encargo fue la construcción de la *Batcolum* (fig. 51).

La primera preocupación de Oldenburg antes de iniciar el trabajo fue encontrar un tema que tuviera relación con el emplazamiento. En sus cuadernos de notas había ido recreando una serie de dibujos y escritos en los que fantasea sobre la transformación de objetos cotidianos en monumentos que ocupan céntricas plazas o parques públicos. He seleccionado algunos fragmentos de uno de estos cuadernos de notas, escritos entre 1968 y 1969, antes de serle encargado el monumento, en los que su autor nos ofrece su particular visión perceptiva de la ciudad. Estas notas, por otra parte, son decisivas para entender el planteamiento de esta primera obra monumental: «El objeto colosal introducido en la ciudad es la ciudad bajo la forma de un objeto apropiado». Ésta es una idea muy hermosa ya que pretende que el monumento sea algo más que una imagen de un ciudadano o de un grupo de ellos, lo que queda expresado en la idea

de que el monumento debe ser la quintaesencia de la ciudad concentrada en él. Con estas palabras parece que pretende establecer una relación dialéctica entre monumento y ciudad.

Y continúa:

Mi Chicago no trata de la gente, del pasado o del presente, o de objetos. Trata, como toda mi obra, de las condiciones. La gente juega un papel en la obra en cuanto fabricante de condiciones a las que responde mi organismo, las registra y las archiva. Mi obra trata de Chicago como naturaleza, como fuerzas, pero éstas incluyen (de una manera realista) todas las fuerzas, tanto las humanas como las no humanas, las animadas como las inanimadas, las visibles como las invisibles, las imaginarias como las palpables, en un momento dado. Los «monumentos», como los dibujos, son el archivo condensado de la condiciones¹².

Este escrito es particularmente interesante y esclarecedor para entender el sentido que la nueva idea de monumento tiene para Claes Oldenburg y, por extensión, para los artistas del *pop art*, pero también para comprender la imagen de la ciudad que los artistas o arquitectos pop reclaman frente al urbanismo burocrático surgido de la aplicación de normas y licencias.

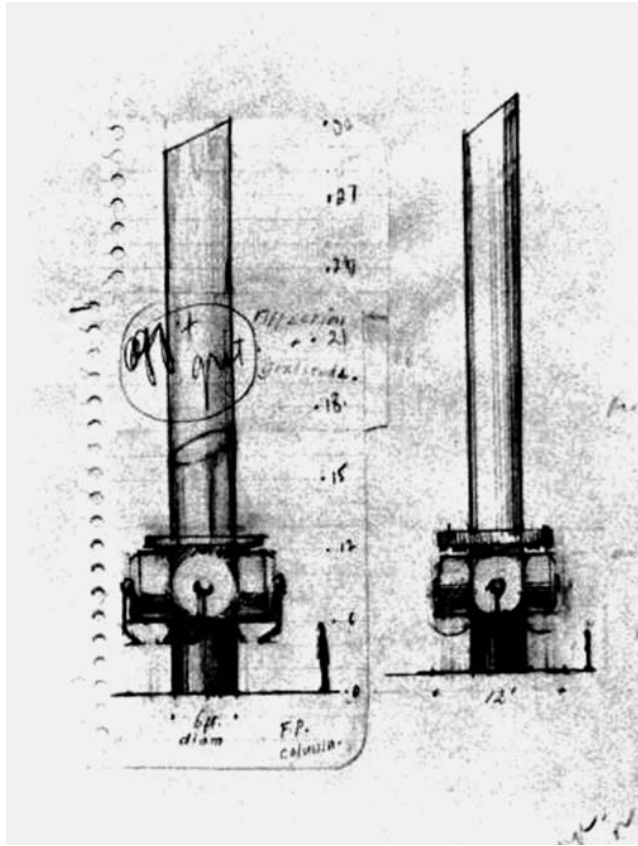
Cuando en 1975 le encargan realizar una gran escultura urbana, que será la *Batcolum*, Claes Oldenburg tiene ya claramente asentadas sus ideas sobre lo que debe ser un monumento actual. El problema, en aquel momento, consistía en encontrar cuál era el «objeto apropiado» para contener esta visión sintética de la ciudad. Había que buscar un objeto que de algún modo se relacionara con el lugar y cuya construcción no fuera excesivamente compleja.

Comienza por intentar averiguar qué elementos de Chicago tienen la condición de monumentalidad y elige como modelo, en una ciudad donde «la monumentalidad es realmente una profesión», las columnas neoclásicas de la estación de ferrocarril de Northwestern, desatando inmediatamente una serie de relaciones entre ellas y otros elementos de carácter urbano, como los hidrantes de bomberos.

La columna es una estructura que caracteriza, en su redundancia con otras estructuras, el lugar, tanto en sentido formal como cultural. La idea aceptada por el *pop art* según la cual la relación entre forma y contenido es convencional permite traspasar estos contenidos culturales a otras formas, a otros objetos, que, debidamente estereotipados como iconos de la vida cotidiana, pudieran expresar las «condiciones» del lugar.

Un claro ejemplo se puede encontrar en los dibujos de columnas invertidas donde el capitel se ha convertido en hidrante. En uno de sus primeros modelos para este monumento, *Fireplug Column* (1969) (fig. 52), cada una de las cuatro bocas de agua señala uno de los puntos cardinales. La siguiente idea que se le ocurrió fue construir una enorme cuchara clavada en el suelo, para lo que realizó varios dibujos y maquetas.

¹² Citado en Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, Rudy H. Fuschs, *Claes Oldenburg: Large-Scale Projects, 1977-1980*, Nueva York, Rizzoli, 1980, p. 8.



52. Claes Oldenburg, apunte para *Fire Plug Column*, 1975.

Aunque descartó la cuchara como tema, el perfil del mango vertical, visto de frente, le recordaba la silueta de un bate de béisbol, que fue el objeto finalmente utilizado en el proyecto definitivo. No hay que extrañarse por el repertorio de objetos que Oldenburg maneja en el diseño de sus monumentos. Él mismo confiesa:

Un amigo, estudiante de arquitectura en Yale, me dijo que la clase de objetos que yo escogía era lo más cercano a un símbolo de nuestro tiempo. A los arquitectos les resulta difícil diseñar monumentos actualmente, decía, porque no encuentran símbolos apropiados. El antiguo símbolo del héroe ha desaparecido¹³.

Un bate de béisbol no es sólo un símbolo de nuestro tiempo, sino que nos habla de los héroes de nuestro tiempo, aquellos que enardecen al público, semana tras semana, con sus partidos retransmitidos por televisión.

¹³ Claes Oldenburg y Paul Carroll, *Proposals for Monuments...*, cit., p. 25.

Pero también otras imágenes que no pertenecen a las «condiciones» del lugar, sino al bagaje cultural personal del artista pretenden verse reflejadas en la *Batcolumnn*. Oldenburg quiere hacer una pequeña referencia, con la forma de la *Batcolumnn*, a un par de los escasos monumentos modernos de gran escala que se lograron realmente erigir, la *Columna sin fin*, de Constantin Brancusi (fig. 12), cuyo perfil, esbelto y alargado como la *Batcolumnn*, está formado por figuras adiamantadas, en las que Oldenburg pretende establecer una sutil relación con el *diamond* (diamante), nombre que recibe en Estados Unidos el campo de béisbol. El otro es la escultura de Naum Gabo *Freiplastik* (1954-1957), que se encuentra situada delante de los grandes almacenes Bijenkorf en Róterdam, obra ligada a la vanguardia constructivista rusa. Esta escultura la había conocido Oldenburg durante una visita a Róterdam a finales de los años sesenta. En un principio había considerado que dicha escultura era «bastante horrible», pero pensó, sin embargo, que podría tener aspectos positivos y ofrecer ciertas posibilidades¹⁴.

La estructura que al final adoptó la *Batcolumnn* está relacionada también con el cercano y popular rascacielos John Hancock. Oldenburg adquirió una serie de tarjetas postales donde se hallaban los edificios más significativos de Chicago, recortó de ellas los edificios más esbeltos, invirtió las imágenes para que la perspectiva le ofreciera una silueta similar a la de un bate de béisbol, es decir, más ancho por la parte superior que por la base del mango, y se decidió por el aspecto estructural del Edificio John Hancock¹⁵. Este edificio está arriostrado por cinco inmensas X (equis) que cruzan su fachada y le dan un carácter de impresionante potencia. Ese tipo de «equis», que se encuentran en la memoria de todos los ciudadanos de Chicago, aparecen arriostrando la estructura de la *Batcolumnn*.

Por último se puede encontrar otra cita de carácter arquitectónico en la *Batcolumnn*. Aunque la escultura iba a estar formada por un enrejado romboidal, a imagen de las grúas, de la torre de paracaidistas de Cone Island y del Edificio John Hancock, Oldenburg decidió que fuera recorrida además por veinticuatro barras verticales, exactamente el número de estrías que tiene una columna clásica. Éste es, al final, el único elemento físico, junto con el potente toro de la basa, que realmente identifica a la obra escultórica con el lenguaje arquitectónico de una «columna» clásica.

Ocultación monumental

A pesar de la reutilización de la gran escala y de la invasión y apropiación del espacio público, la mayoría de los escultores no han demostrado una voluntad decidida por recuperar el antiguo concepto de monumento unido a sus cualidades de presencia, por el contrario, más bien se aprecia una cierta intención por parte de algunos artistas de ocultar el carácter monumental de su obra, de hacerla invisible, como si quisieran parafrasear a Robert Musil cuando dice: «No hay nada en el mundo que sea tan

¹⁴ Cfr. Benjamin H. D. Buchloh, «Construire (l'histoire de)...», en *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 273.

¹⁵ El Edificio John Hancock fue construido por el Estudio SOM (Skidmore, Owings & Merrill) en 1970.

invisible como un monumento». Éste es el caso de obras como *Vertical Earth Kilometer*, de Walter de Maria, que es realmente invisible, por más que se haya convertido en el monumento más visitado de la ciudad de Kassel.

La obra consiste en una gruesa varilla metálica de un kilómetro de longitud que, tras perforar el subsuelo con una barrenadora, se ha enterrado verticalmente en la plaza que se encuentra situada frente al Museo Fredericianum de la ciudad de Kassel. Toda la barra está físicamente allí con su kilómetro de longitud, a los pies de los espectadores, pero lo único que el visitante puede ver cuando llega al lugar donde se encuentra la obra es la marca metálica que queda del extremo superior de la varilla, que asoma, como una simple moneda, embutida en una losa cuadrada de hormigón a ras del suelo.

En 1987, el artista alemán Raimund Kummer propuso, para la exposición *Skulptur Projekte in Münster*, realizar un gran pozo de 7,5 metros de profundidad y otros tantos de diámetro para enterrar en él, colocándolo boca abajo, el monumento a los caídos de la guerra francoprusiana, erigido en 1909, que existe en un parque de la ciudad Münster (fig. 53). Ese monumento le parecía al artista obsoleto en sus significados y poco apropiado para la Alemania de finales del siglo XX, pero, en vez de retirarlo del lugar que históricamente ocupa, Kummer proponía invertir su posición, enterrándolo boca abajo, de tal manera que a ras de suelo se apreciaría el plano de la base del pe-



53. Raimund Kummer, proyecto *Ehrenmal an die Kriege und Siege 1864, 1866, 1870/71, 1987*.

destal, el círculo pétreo o la sombra del monumento, que seguiría estando físicamente allí, pero oculto a la vista de los paseantes¹⁶.

Dentro de esta lógica de la ocultación existe un monumento auténticamente significativo, se llama *Monumento contra el racismo, la guerra y la violencia y a favor de la paz y los derechos humanos* (fig. 54), que ha sido levantado por Jochen Gerz, en colaboración con su esposa Esther Shaler, en una plaza entre un supermercado y un gasómetro, en Harburg, un barrio de la periferia de Hamburgo que está poblado por turcos y obreros.

Pero antes de describir el monumento tal vez sea conveniente apuntar algunos detalles biográficos del artista, ya que Gerz se formó como filólogo¹⁷ y arqueólogo y comenzó su carrera artística como poeta visual y como editor de poesía experimental. Sus primeras obras plásticas, muy próximas al arte conceptual, se apoyaban en el uso de la palabra y la imagen fotográfica, lo que le conduce,

como a otros muchos poetas visuales, a la acción directa y a la «instalación», y de ahí a la política, fundando en 1972 la Sociedad Civil de Estudios Prácticos de la Vida Cotidiana. De alguna manera, estas experiencias se condensan de una forma muy particular en este excepcional «monumento», encargado en 1984 y concluido en 1986.

Partiendo de la retórica del monumento conmemorativo, Jochen y Esther Gerz proyectaron, a modo de simplificado obelisco, un pilar de sección cuadrada con 14,6 metros de altura. En vez de realizarlo en piedra, bronce o cualquier otro material noble que asegurara su durabilidad, lo construyeron con un acabado en plomo, un material blando y maleable que representa las cualidades de pesantez y escaso valor. Pero, precisamente su blandura y maleabilidad le permiten ser rayado con facilidad, posibilidad que atrae a los Gerz para ofrecerlo como tablilla de escritura pública, así, las superficies de este pilar se convertirán en improvisadas pizarras para escritores o muros para grafiteros que quieren dejar constancia de su opinión o su protesta.

El mundo clásico ofrece algunos ejemplos que pueden ser recordados como antecedentes, desde la Columna Trajana de Roma, que presenta en una escritura visual, ta-



54. Jochen y Esther Gerz,
Monumento contra el racismo..., Hamburgo, 1986.

¹⁶ Véase AA.VV., *Skulptur Projekte in Münster 1987*, Colonia, Du Mont, 1987, pp. 167-168.

¹⁷ Estudios de sinología y literatura francesa y alemana.

llada en su fuste por el poder, la historia de las victorias del emperador; hasta el *Pasquino*, busto que aún se encuentra en el Parione, a la entrada de la Piazza Navona, sobre el que se colocaban carteles con las protestas de los ciudadanos¹⁸. Este pilar posmoderno de los Gerz se presta a ser tallado con punzones de acero, previstos para la ocasión, con los que los ciudadanos, sin las cortapisas propias de las imposiciones del poder, pueden exponer sus opiniones sobre los temas que propone el largo título de la obra.

Pero la crisis ya detectada por Hal Foster¹⁹ obliga, desde luego, a que este «pilar» no permanezca enhiesto, como las imposiciones que el antiguo poder solía colocar para afianzar su autoridad sobre el espacio público. Los Gerz proponen, por el contrario, que el pilar, por medio de un mecanismo similar al ideado por Claes Oldenburg para su *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, vaya descendiendo unos centímetros cada mes, hasta quedar oculto por completo a finales de 1993 y no ser más que una pieza metálica cuadrada y oscura entre las baldosas de la plaza en la que se encuentra. De esta manera, la memoria de los ciudadanos, expresada libremente, queda enterrada, como los vestigios arqueológicos, preservada para la posteridad bajo el suelo. Pero como en cualquier yacimiento arqueológico, los Gerz han previsto que la ocultación no sea total, así, en el nivel más bajo de la plaza, han practicado una puerta desde la cual se puede contemplar en el interior de una pequeña sala ese fuste tallado y rayado con las opiniones de los ciudadanos.

El tema de la ocultación de monumentos, por supuesto, no es nuevo. Cuando los nazis se hicieron con el poder en Centroeuropa, al ocupar algunas ciudades sintieron la necesidad de imponer de forma inmediata sus símbolos en la calle para lo que se sirvieron de los monumentos preexistentes, que les sirvieron de oportunos andamiajes para, forrados con lonas como hoy hace la publicidad, sustentar y exhibir los nuevos emblemas. El polémico artista Hans Haacke con ocasión de la conmemoración de los cincuenta años de la *Anschluss* (anexión) de Austria por parte del Tercer Reich en 1938, reprodujo en la ciudad de Graz, sirviéndose de fotografías de época, uno de estos túmulos de lona que cubría una columna coronada por una estatua de la Inmaculada Concepción, símbolo del catolicismo contrarreformista, que se halla presente en muchas ciudades de la católica Austria. Haacke reprodujo las formas, los iconos y la tipografía, pero alteró el sentido de las frases originales²⁰.

A pesar de que la «instalación» sólo iba a permanecer tres semanas, lo que duraba el festival titulado *Sterischer Herbst*, la obra levantó una enorme polémica, no por haber cubierto y ocultado la escultura de la Virgen, sino por haber despertado la memoria y la vergüenza colectiva sobre algo que se deseaba que permaneciera oculto, como es el colaboracionismo y el consentimiento de las autoridades austriacas a la anexión alemana. Pero no fueron las protestas de los incomodados ciudadanos lo que impidió

¹⁸ El término «pasquín», con el que se nombra cualquier escrito anónimo que se fija en un lugar público, tiene su origen en el busto de este personaje romano. Véase M. Dell'Arco, *Pasquino statua parlante*, Bulzoni, Roma, 1967; y Giuliano Malizia, *Le stau di Roma. Storia, aneddoti, curiosità*, Newton Compton, Roma, 1990, pp. 12 ss.

¹⁹ Véase Hal Foster, «Sculpture after the Fall», cit.

²⁰ Véase AA.VV., *Hans Haacke*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995, pp. 164-170.

que el «antimonumento» permaneciera en la calle esas tres semanas, ocultando lo físico y desvelando lo ético, sino una bomba incendiaria de extremistas neonazis que hacían evidente el valor que, a pesar de la crisis por la que atraviesa el arte monumental, tienen aún los símbolos públicos.

El sentido de ocultación del monumento, aunque con otros significados, más próximos a la «cultura del espectáculo» que a la reivindicación política o a la concienciación social, se halla también presente en los gigantescos empaquetamientos que realiza Christo, cubriendo con grandes lonas edificios y grupos escultóricos que, sin embargo, pueden ser reconocidos por el bulto que producen. En esta idea de ocultación del monumento, tal vez, se pueda rastrear el motivo por el cual algunos artistas, como Michael Heizer, Robert Smithson, Walter de Maria, Robert Morris o Christo, por nombrar sólo a los más espectaculares y conocidos, han realizado sus megalómanas construcciones en lugares recónditos donde contadísimas personas pueden ser testigos de la realidad de su presencia monumental. Como señala Dore Ashton: «Sus sueños son literalmente monumentales, aunque la definición de monumento tendrá que ser revisada cuando estos artistas hayan llevado a cabo sus trabajos»²¹.

Revisiones de la conmemoración

Otra vía en los intentos de recuperación de la monumentalidad no pasa ni por la ironía ni por la ocultación. La crisis de la conmemoración que dejó sin sentido la escultura clasicista no ha acabado, sin embargo, con aquella primitiva idea que se encuentra en el origen tanto de la escultura como de la arquitectura. Me refiero a la necesidad que el hombre tiene de dejar memoria de su paso sobre la tierra levantando un monolito o construyendo una montaña de piedras.

Las sucesivas decepciones ideológicas producidas desde mayo de 1968, tanto en los países socialistas como en los del área capitalista, hicieron descender los sentimientos nacionalistas y patrióticos, lo que redundó en un nuevo descrédito de los monumentos en cuanto piezas que deben ayudar a construir simbólicamente la identidad nacional. Por eso, los hechos de la historia se ponen en cuarentena en cuanto motivo artístico. Toby Clark aclara cómo

[...] En Alemania, los artistas que han trabajado en temas históricos se han visto inmersos en un debate complejo sobre las responsabilidades éticas en el recuerdo de la guerra y del Holocausto centrado en las connotaciones del monumento tradicional, que, bajo la forma de «objeto sobre un pedestal», parecía revelar mucho del estilo propagandístico del fascismo²².

²¹ Dore Ashton, «Monumentos para ningún lugar o para cualquier lugar», en Gregory Battcock (ed.) *et al.*, *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 18.

²² Toby Clark, *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Tres Cantos, Akal, 2000, p. 121.

Frente a la voluntad de algunos artistas, como Richard Serra, de no conmemorar nada con su obra escultórica, o el propósito de Claes Oldenburg de burlarse de la conmemoración, hay artistas, como Maya Lin, que aceptan el encargo de conmemorar un suceso histórico, pero sin recurrir ni a la forma ni a las alegorías de la escultura del pasado.

La tarea acometida por Maya Lin es realmente titánica, ya que se trata de volver a empezar, de refundar una disciplina agotada y desprestigiada, pero con la limitación que supone el peso de todo lo hecho anteriormente, que actúa como una losa sobre las decisiones que el artista debe tomar durante el acto de la creación. El ejemplo más conseguido de este tipo de actuaciones es el emblemático monumento estatal dedicado a los veteranos caídos en la guerra del Vietnam que se ha erigido en los jardines del Capitolio de Washington.

Maya Lin no era en absoluto conocida cuando ganó el concurso para realizar el *Vietnam Veterans Memorial*, por el contrario, era una simple estudiante de veinte años del último curso de la Universidad de Yale que, en un seminario sobre arquitectura funeraria, realizaba un ejercicio de diseño que se convertiría en uno de los monumentos más emblemáticos y emotivos de los Estados Unidos. Partió de la premisa de que los monumentos anteriores eran exaltaciones estatales alrededor de la idea de victoria, esto los convertía en propaganda política porque, según ella, se trataba de monumentos que no hablaban de las gentes que habían luchado y ofrecido sus vidas más que de forma alegórica e impersonal, sublimando las ideas de sufrimiento y muerte, pero sin mostrarlas. Ella pretendió, a través de su monumento, ser honesta con la realidad de



55. Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, 1982.

la guerra y rendir un homenaje a cada una de las personas que habían perdido sus vidas en ella.

El monumento no podía ser, por lo tanto, un objeto estático y distante que la gente pudiera sólo contemplar de lejos, como una silueta recortada en el horizonte, debía ser, más bien, un largo relato donde los nombres de los muertos y desaparecidos, por sí solos, narraran una historia sin adjetivos ni triunfalismos de la que cada cual pudiera extraer sus propias conclusiones sin estar mediatizados por la grandilocuencia de frases, imágenes o alegorías. Maya Lin pretendió crear un monumento que fuera a la vez apolítico y armonioso con el lugar. Muchas de estas ideas, sin embargo, carecen de convenciones iconográficas y no han adquirido una forma determinada, la virtud de la artista ha consistido en saber dotarlas de una forma que, al ser realizada, no las traiciona.

El *Vietnam Veterans Memorial* (fig. 55) se enclava en el conjunto monumental de los Constitution Gardens, en el Mall de Washington²³. Este parque está flanqueado en un extremo por el Washington Monument y, en el otro, por el Lincoln Memorial, que se encuentran enfilados con el Capitolio. Todo el conjunto arquitectónico y paisajístico exhala una grandilocuencia encarnada por el estilo neoclásico y el immaculado color blanco de que hacen gala los edificios y monumentos que representan al Estado, así como a sus fundadores y héroes nacionales.

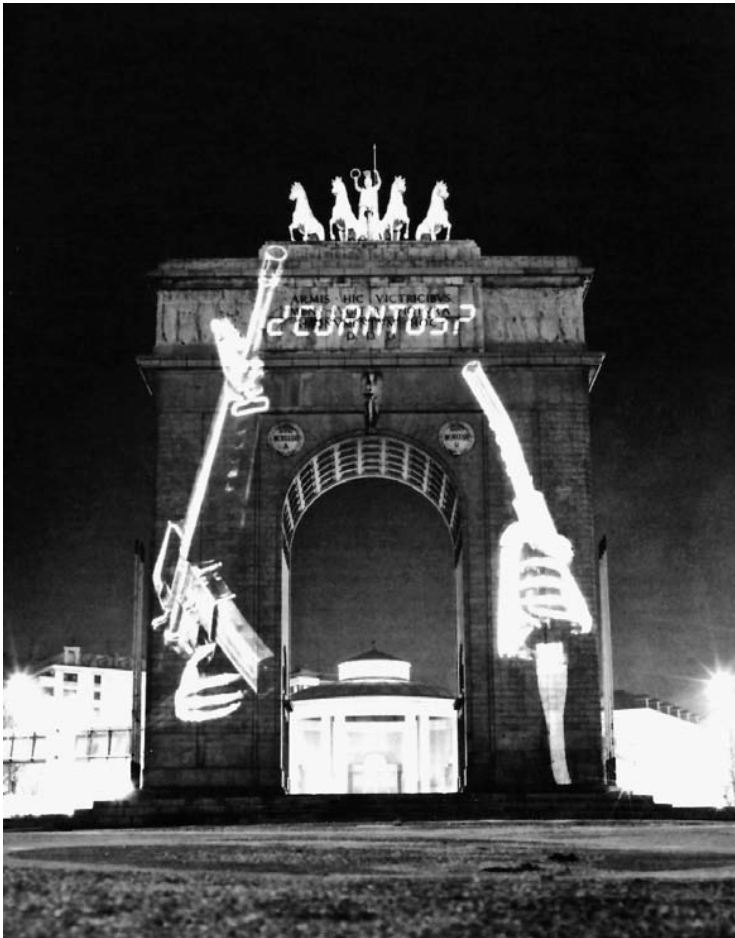
El *Vietnam Veterans Memorial*, en vez de erigir con arrogancia un apabullante e immaculado volumen blanco, abre una grieta en el suelo, generando un suave desnivel del terreno que queda entibado por dos muros verticales que se articulan formando una V muy abierta, que forma un ángulo interior de 132 grados. Estos dos muros, de 250 pies (76 m) de largo cada uno, se relacionan con el lugar de un modo muy sutil ya que trazan líneas que, a ras del suelo, enfilan directamente al monolito del Washington Monument en una dirección, y al Lincoln Memorial en la otra. Estas líneas pueden ser consideradas tanto vínculos simbólicos como visuales que dan al monumento el sentido de pertenecer al lugar y ofrecen una continuidad contextual con los anteriores monumentos.

El material elegido por Maya Lin es un granito negro, utilizado en las lápidas de los cementerios, que contrasta con el immaculado blanco de los demás monumentos y edificios patrióticos que lo rodean. La superficie de las paredes de granito, perfectamente pulido, funciona como un espejo, también immaculado, únicamente surcado por los rastros del cincel que ha grabado, en este muro de las lamentaciones, los nombres de los más de 57.000 soldados de los Estados Unidos que murieron o desaparecieron en la guerra del Vietnam.

El carácter espacial de tan sencillo monumento y su sorprendente elemento dramático lo convierten en apabullante. Sin embargo, no se trata de un monumento alegórico; aquí los nombres no son abstracciones, sino reales y aparecen en el orden en el que fueron cayendo o desapareciendo, sin ninguna distinción de rango militar o categoría.

²³ Rediseñados a mediados de los años setenta, siguiendo esquemas clasicistas de Le Nôtre en Versailles, por David M. Childs, cuando trabajaba para la firma Estudio SOM (Skidmore, Owings & Merrill).

En este monumento nada es distante, sin gradas, ni podium, ni verjas, todo el mundo puede acercarse y palpar con sus manos el nombre del familiar o del amigo perdido, todos los nombres pueden ser bañados por las lágrimas, se encuentran ahí, al alcance de la mano. Este es uno de los factores que ha convertido al *Vietnam Veterans Memorial* en uno de los más sentidos y visitados en los últimos lustros. Este muro minimalista, sin ornamentar, tan próximo formalmente a las barreras metálicas de Richard Serra, no sólo no ha provocado repulsa, sino que se puede hablar de él en términos de éxito, dado el caudaloso número de visitantes que, desde octubre de 1982, han desfilado ante él buscando los nombres de sus allegados. Las gentes acuden ante el monumento con ofrendas: flores, fotografías, banderas, que depositan junto a los nombres de sus familiares o amigos y, por medio de la técnica del *frotage*, transfieren a hojas de papel el nombre del familiar o el amigo grabado en el muro para llevarlo a casa y enmarcarlo como recuerdo del homenaje rendido.



56. Krzysztof Wodiczko, *Proyección sobre el Arco de la Victoria*, Madrid, 1991.

Las ideas de Maya Lin sobre el desarrollo de nuevos monumentos no se han agotado con este primer trabajo. Posteriormente ha tenido ocasión de desarrollar un nuevo monumento, el *Civil Rights Memorial* en la ciudad de Montgomery, estado de Alabama. En este caso, se trata de una impresionante mesa de granito negro pulido en forma de cono invertido, ligeramente excéntrico, que se halla anclado al suelo por el vértice. La mesa, en realidad, es una fuente de cuyo centro mana mansamente un imperceptible caudal de agua que fluye por la superficie plana hasta desbordarse por el perímetro circular y caer al suelo goteando. Sobre la superficie de la mesa, grabados en la piedra, se hayan escritas las fechas, nombres y hechos de los luchadores por los derechos humanos. La mesa se ubica en una pequeña plaza, junto a un edificio oficial cuya entrada se halla un par de metros más alta; esta diferencia de nivel da pie a Maya Lin para recurrir nuevamente al tema del muro de mármol negro pulido que, en este caso, está dispuesto en forma de curva convexa sobre la que se inscribe una frase alegórica, con letras doradas, del líder pacifista Martin Luther King.

Pero la idea de una revisión formal del monumento no podemos reducirla solamente a este tipo de actuaciones en la que ciertos elementos clásicos han sido transformados o sustituidos por otros pertenecientes a lenguajes artísticos actuales. Algunos artistas, desde otras posturas y con diferentes intenciones, han pretendido también aprovechar el antiguo concepto de monumento con otros resultados formalmente alejados de los expuestos. Ian Hamilton Finlay ha sustituido en su jardín de *Little Sparta* los antiguos mitos guerreros, como el dios Apolo, por estilizadas figuras de tanques y submarinos nucleares.

Ahora sólo quiero mencionar aquí el trabajo del artista polaco Krzysztof Wodiczko, formado en la estela del arte conceptual, quien desde 1981 viene utilizando los monumentos tradicionales, sin producir en ellos ninguna alteración física, como soporte de su propia obra monumental. La revisión que Wodiczko realiza afecta fundamentalmente al significado, puesto que lo que hace es proyectar imágenes luminosas sobre edificios y monumentos ya existentes alterando de forma crítica su contenido, sin embargo, esta transformación virtual afecta, aunque sólo sea durante el tiempo de la proyección, también a la forma física del monumento, que queda suplantado por imágenes, generalmente sencillas y de fácil lectura, que representan emblemas del poder y símbolos de la fuerza, denunciando de este modo el papel político que los antiguos monumentos siguen ejerciendo en la actualidad. Aunque escapa a las fechas que han determinado los límites de este ensayo, sirva como ejemplo de «intervención» en la ciudad la proyección que realizó en Madrid, a finales de enero de 1991, sobre el Arco de la Victoria²⁴ (fig. 56). Para que participara en la exposición *El sueño imperativo*, se había solicitado a Wodiczko una obra, y él decidió realizar una proyección en algún lugar significativo de la ciudad. Cuando se hallaba en Madrid buscando posibles escenarios se debatía la posibilidad de que Estados Unidos invadiera por primera vez con sus tropas Kuwait e Iraq, entonces el artista decidió actuar sobre el Arco de la Vic-

²⁴ *El sueño imperativo*, exposición producida por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 22 de enero al 3 de marzo de 1991.

toría. Cualquier arco de triunfo tiene una significación muy concreta, conmemora una victoria militar. Partiendo de esta alegoría, Wodiczko proyectó tres inmensas imágenes: sobre el lado derecho del arco, una esquelética mano portaba el grifo de un surtidor de gasolina; sobre el izquierdo, otra mano, también esquelética, sostenía un fusil ametrallador; sobre el frontón aparecía escrita la palabra: *¿CUANTOS?* El arco como signo de la victoria ha quedado condicionado para siempre sólo con este gesto que no ha alterado el monumento en su materialidad, pero sí en su significación, al cambiar el sentido de las alegorías.

La escala urbana

La postura más inmediata que adoptaron algunos escultores para conseguir acceder a los espacios públicos y ocuparlos consistió en intentar recuperar la gran escala



57. Barragán y Goeritz, *Torres de la Ciudad Satélite*, México, 1957-1958.

de la escultura monumental y replantear la pertinencia de su adecuación al lugar. En ese caso, se trataba de crear grandes volúmenes que no fueran simples ampliaciones de maquetas y que pudieran, desde su gran presencia física, configurar y determinar un espacio previamente elegido.

Uno de los antecedentes de esta posición nos la ofrece el escultor Mathias Goeritz, que, tras abandonar Alemania en 1925 y vivir en España una larga temporada, al concluir la Segunda Guerra Mundial se instala definitivamente en México donde desarrolla la idea de una «arquitectura emocional» que integraría la escultura y la pintura. Precisamente en México, junto al arquitecto Luis Barragán, va a desarrollar un trabajo que tendrá una gran repercusión, se trata de la Plaza de las Torres de la Ciudad Satélite (fig. 57).

En Ciudad de México, como en otras grandes urbes, se empieza a principios de los años cincuenta a experimentar un enorme crecimiento demográfico que desborda cualquier previsión, en esa dinámica se plantea la construcción de una *new town* al noreste de la capital que se conocerá con el nombre de Ciudad Satélite (1953), ambicioso proyecto llevado a cabo por el arquitecto Mario Pani, quien encargará en 1957 a Luis Barragán que realice una «fuente» para la enorme plaza desde la que se accede a la nueva ciudad. Barragán no se planteará una fuente, por el contrario piensa en una obra escultórica y llama a Mathias Goeritz para realizar cinco grandes torres de hormigón, de sección triangular y esbeltez enorme, llegando la más alta a alcanzar cincuenta y siete metros.

Se trata de unas formas lineales muy puras con una enorme presencia, que se atisban como hito en el horizonte desde varios kilómetros, contrastando la vertical esbeltez con la horizontalidad de un territorio muy plano. Concebidas para ser contempladas desde la autopista de Querétaro circulando con automóvil a alta velocidad, ofrecen unas siluetas que, según se avanza hacia ellas, parecen cambiar de grosor y ofrecen colores muy enteros que, en un principio, respondían al juego cromático primario utilizado en la Bauhaus, pero que luego Barragán sustituirá por un cromatismo más vernáculo basado en tonalidades naranja y rosa²⁵.

El considerable tamaño de la obra parece entroncarla con la tradición de los grandes formatos de que hace gala el «muralismo» mexicano, pero los nítidos perfiles de una geometría abstracta y radical, así como la saturación de las superficies monocromas, suponen una ruptura con las composiciones retóricas y abigarradas de figuras expresionistas de los murales, y pueden ser consideradas como pioneras del *minimal art*.

Un caso particularmente interesante es el de la obra del escultor alemán, una generación más joven que Mathias Goeritz, Ulrich Rückriem, quien realiza una especie de erguidas estelas en piedra granítica que recuerdan por su contundencia y sencillez a los monumentos del Paleolítico (fig. 58). Sus obras más voluminosas no son tan excesivamente grandes como para amenazar al espectador, pero conservan en su sobria presencia y calculada contundencia una idea de monumentalidad. La ausencia de tema,

²⁵ Véase AA.VV., *Barragán. Obra completa*, Sevilla, Tanais, 1995, pp. 163-167.



58. Ulrich Rückriem, *Finnischer Granit Gespalten*, Münster, 1987.

ya que suelen ser prismas más o menos geométricos sin posibles alusiones, convierte estas esculturas en una especie de pedestales vacíos que hubieran engullido el símbolo que deberían sostener, diluyéndose así cualquier posibilidad de conmemoración que no sea la propia materialidad de la piedra.

En 1983, el Centro Georges Pompidou de París dedicó una exposición retrospectiva a la obra de Richard Serra. Para este acontecimiento los comisarios de la exposición encargaron a Serra la instalación de una obra expresamente diseñada para el gigantesco espacio de la plaza Beaubourg que da acceso al Centro. Richard Serra confiesa: «El lugar en cada caso es determinante, tanto si se trata de un ambiente urbano, un paisaje, un espacio interior o cualquier otro sitio acotado»²⁶. En este caso el lugar era particularmente extraño y difícil, ya que el inmenso espacio del plató Beaubourg es una especie de agujero cuadrangular que resulta ser un híbrido entre estación de tren y estanque de zoo, desde cuyo borde los visitantes, apoyados en las barandillas, contemplan el enjambre de personas que se arremolinan entre las atracciones callejeras que se desarrollan permanentemente allí.

²⁶ Citado en Irma Schlagheck, «Der Stahlarbeiter», *Art das Kunstmagazin* 10 (octubre 1987), p. 74.

Para este lugar, Richard Serra concibió una grandiosa escultura formada por dos gruesos chapones de acero con forma de arcos idénticos que se colocan simétricamente para formar sobre el plano del suelo una gran X (equis) bicóncava. Estas láminas, geoméricamente hablando, corresponden a dos secciones oblicuas de un inmenso cono; uno inclinado hacia el exterior de su propia curva, el otro hacia el interior.

La obra, titulada *Clara-Clara* (fig. 59), pretendía dramatizar el espacio articulando su vaciedad. El espectador que se fuera acercando desde cualquier callejuela al plató Beaubourg no vería la escultura hasta casi acercarse a la barandilla. Desde allí tendría una vista de conjunto desde arriba, es decir, percibiría la obra como dos grandes arcos que forman una especie de equis. La información visual recogida de esta aprehensión intelectual, sin embargo, entraría en contradicción con la experiencia al descender al patio de acceso y caminar entre los dos arcos.

Al ir andando hacia *Clara-Clara* y al irse introduciendo en el estrechamiento formado por los dos arcos, el espectador tendría constantemente la extraña impresión de que una pared se está moviendo «más deprisa» que la otra, de que el lado derecho y el izquierdo de su cuerpo no se están moviendo al mismo paso²⁷. Esto se debe a la distorsión que produce el perfil de ambas superficies, que va cambiando lentamente según se anda entre ellas, produciendo ligeras asimetrías que provocan la sensación de cambio paulatino de escala.



59. Richard Serra, *Clara-Clara*, París, 1983.

²⁷ Cfr. Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, *Richard Serra*, París, Centre Georges Pompidou, 1983.

Toda la obra de Serra se basa en el hecho de resaltar la cualidad de peso que tienen los materiales a través de su inestable equilibrio. Aunque obras como *Clara-Clara* son increíblemente esbeltas, lo que les proporciona una impresionante sensación de liviandad, el peso de estas láminas de acero, de más de 4 centímetros de espesor, es considerable. Por esta razón, muchas de sus obras de gran tamaño necesitan de una soleira especial que las afiance en el suelo distribuyendo su peso. Cuando los técnicos del Centro Georges Pompidou calcularon lo que pesaba *Clara-Clara*, descubrieron que no podría ser instalada en el plató Beaubourg, ya que esta inmensa plaza es en realidad el techo del sótano del Centro, y su estructura no podría aguantar semejante esfuerzo añadido al trajín diario del público.

Se buscó entonces otro emplazamiento de proporciones físicas y cualidades similares a las del plató. Y se solicitó permiso para ser instalada en el jardín de las Tullerías. La idea parecía una locura: colocar una escultura abstracta, de una geometría difícil, en acero oxidado, en la entrada de uno de los santuarios históricos de la ciudad, en un lugar cargado de significados por las más entrañables páginas de la historia de Francia desde el siglo XVII. ¡El lugar donde se encontraban alojados los impresionistas! La escultura ocuparía el centro del eje Louvre-Concorde-Arco del Triunfo, una especie de concepción urbana sagrada que articula París, urbanística, histórica y sentimentalmente.

Yve-Alain Bois opina sobre la ubicación de esta obra en las Tullerías:

Clara-Clara no sólo está en perfecta armonía con su nuevo emplazamiento, sino que lo transforma con una delicadeza nueva en la obra de Serra. Un verdadero homenaje a París, *Clara-Clara* es el primer gesto con éxito que aparece en el siglo XX sobre la «Ruta Triunfal», de la que Le Corbusier tenía mala opinión²⁸.

Esta «Ruta Triunfal», como se sabe, está llena de estrangulamientos visuales, producidos por los resortes que crea la perspectiva barroca con el fin de ir descubriendo, paulatinamente, los secretos que el eje oculta en su axialidad. La escultura de Serra reclama un espacio decoroso e inútil, próximo a ciertas posturas del clasicismo del XVIII, opuestas a la narrativa y al clímax orgásmico del Barroco. Por eso, Yve-Alain Bois la defiende con las siguientes palabras:

La grandeza de *Clara-Clara* en su actual emplazamiento está en que lucha –frontal, firmemente– con la axialidad global del Barroco que toda la anterior obra de Serra había intentado eliminar. En el centro de un complejo de espacios resueltamente barroco (elíptico, axial, rodeado de curvas que contrastan), y apropiándose del vocabulario del Barroco, *Clara-Clara* pone de relieve el precario ilusionismo en el que estaba basado este sistema. Obligando que la vertical del obelisco de la plaza de la Concorde parezca saltar como la aguja de un compás, *Clara-Clara* afirma que la axialidad del Barroco, estructura autoritaria como es, es algo flexible con lo que se puede jugar sin verse atrapado por ella²⁹.

²⁸ Yve-Alain Bois, «The Meteorite in the Garden», *Art in America* (verano 1984), p. 110.

²⁹ *Ibid.*, p. 112-113.

Un tercer caso que quiero comentar, ubicado también en París y realizado poco después de la experiencia de Richard Serra en el jardín de las Tullerías, podría ilustrar cómo se ha llegado al dominio de la gran escala urbana en el tejido ya consolidado de la ciudad histórica, éste es el de la actuación de Daniel Buren en el carismático Palais Royal.

El pintor francés Daniel Buren, desde la segunda mitad de los años sesenta, empezó a inscribir por todo París su signo personal, consistente en una pieza cuadrangular de papel que tenía unas franjas verticales de 8,5 centímetros, pintadas de un único color saturado sobre fondo blanco, que encolaba en espacios dedicados al arte como las galerías, y también en cualquier lugar público ajeno al arte como las tapias de las calles, los paneles publicitarios, las paradas de autobús, los andenes del metro, etcétera. Estos «murales» de papel encolado, visualmente autorreferenciales, eran como extrañas banderas a gruesas franjas que aparecían, entre los *graffiti* políticos, clandestinamente una mañana por las calles de París; eran señales tan anónimas como abstractas. En el mes de abril de 1968, en los días previos a la gran movilización del 6 de mayo, Daniel Buren pegó en las calles del centro de París doscientos carteles con estas bandas pintadas en color verde sobre fondo blanco que al carecer de referencias, de un mensaje concreto, pero ser redundantes en su obsesiva repetición, intranquilizaban más que cualquier proclama política.

El aparentemente ambiguo mensaje, sin embargo, pretendía llamar la atención de los ciudadanos sobre la situación del arte contemporáneo, convertido en mercancía por las galerías. Estos singulares carteles intentaban también ser un punto de referencia para enfatizar las relaciones entre el interior y el exterior del espacio artístico, poniendo en evidencia las fronteras entre el ámbito de lo privado y el de lo público. Si la escultura intentaba salir a la calle, la pintura también lo podía hacer.

Desde entonces, aprovechando la participación en exposiciones y festivales de arte o la invitación de museos a mostrar su trabajo, ha aprovechado para inundar el barrio o la ciudad con sus franjas coloreadas, pintando las sillas públicas (Biennale de Venecia), colocando una fila de banderas de 400 metros (Ushimado), empapelando las puertas de los vagones del metro (Chicago), entoldando las calles peatonales (Aspen), haciendo navegar pequeñas barcas con velas rayadas por el puerto (Génova), pintando las contrahuellas de las escaleras (Spoleto), instalando casetas con sus colores (Berlín), haciendo desfilar supuestos manifestantes con pancartas pintadas (Nueva York), cubriendo huecos de puertas y ventanas (París), empapelando, en fin, autobuses, ruinas, tapias, pasamanos, pedestales e incluso, vistiendo con chalecos rayados a los conserjes del museo en que se expone su trabajo³⁰.

Todas estas «actuaciones» son efímeras, una vez concluido el evento que las provocó, las franjas de color desaparecen de la ciudad, sin embargo, la experiencia de todas estas «ocupaciones» de lo público han mostrado al artista las enormes posibilidades que ofrece el espacio urbano, su capacidad de transformación, y le han permitido dominar cada vez escalas de actuación más grandes hasta llegar a realizar una de las obras de arte urbano más controvertidas y que mayor repercusión han tenido en todo

³⁰ Véase Catherine Francblin, *Daniel Buren*, s.l. [París], Art Press, 1987.



60. Daniel Buren, *Les deux plateaux*, Palais Royal, París, 1985.

el mundo. Me refiero a la obra titulada *Les deux plateaux* (fig. 60), más conocida popularmente como las «columnas» del Palais Royal de París. De esta manera, en breves años ha pasado de la ofensiva callejera del artista militante que invade la calle a institucionalizar su protesta transformándola en un sofisticado producto de alta decoración al servicio del estado francés.

Desde el punto de vista formal y estético, así como desde la idea de un diálogo entre historia y arte contemporáneo, esta obra resulta ejemplar.

Le Palais Royal es un conjunto arquitectónico del siglo XVIII ubicado en el corazón de París, junto al Palais del Louvre, con el que dialoga estableciendo su eje longitudinal perpendicular al de aquél. Se configura alrededor de dos grandes espacios, una *cour d'honneur* y un espléndido jardín formal de planta rectangular, separados ambos por una doble columnata de piedra, que forma un tercer patio intermedio, la galería de Orleans.

Le Palais Royal, a pesar de su nombre, no fue concebido como un palacio para que habitaran los reyes; esa función la cumplía perfectamente el inmediato Palais del Louvre, sino que era una propiedad de los duques de Orleans destinada al alojamiento, en régimen de alquiler, de aquellos que querían vivir próximos a la corte, con una «elegante» galería comercial en sus bajos, que es un claro precedente de los «pasajes». Con todo, en la parte noble se ubicaban los apartamentos de la familia Orleans y un gran

teatro, que se articulaban en torno a la *cour d'honneur*³¹. Hoy esas dependencias son la sede del Ministerio de Cultura, y el teatro es una de las instituciones culturales más miradas de la República, La Comédie Française, habiendo sido degradado el hermoso patio clasicista a mero aparcamiento de automóviles de funcionarios.

En 1985 recibe Daniel Buren la *commande publique* de realizar una obra escultórica en esa *cour d'honneur* del Palais Royal con motivo de la transformación del lugar, con el fin de liberar su superficie de automóviles. Daniel Buren responderá con una obra que es una «instalación permanente», en contraste con el resto de sus obras, que son efímeras.

Para realizar esta obra estudió las dimensiones del lugar y estableció una medida de 319 centímetros; con ella trazó una cuadrícula sobre el suelo del patio con piezas de mármol blanco de Carrara y de mármol negro de los Pirineos, siguiendo el módulo de 8,7 centímetros con el que trabaja en todas sus obras. En los ángulos de intersección de cada cuadrado de esta *grille* colocó una luminaria de suelo que en la noche señala un punto rojo. En el centro de cada uno de los cuadrados ha ubicado una esquemática columna minimalista, un cilindro de impecable presencia que está construido en piedra artificial blanca y que tiene embutidos unos filetes de mármol negro, con los preceptivos 8,7 centímetros de anchura, que hace los efectos de las canaladuras clásicas, de tal manera que toda la *cour d'honneur*, que tiene una extensión de 3.000 metros cuadrados, queda ocupada por fustes truncados de columnas de tres tamaños. Los de mayor altura, que forman sólo dos filas de columnas, alcanzan los 319 centímetros, módulo de trabajo en esta obra. Algunos de estos fustes tienen la altura suficiente para servir de ocasionales asientos, pero la gran mayoría sólo levantan 17,4 centímetros, es decir, el doble del módulo originario.

Como he comentado, a pesar de que la mayoría de estos sobrios fustes no llega a tener los 18 centímetros que levanta un escalón, provocan un potente impacto visual gracias a su redundante presencia y a sus formas sólidas y nítidas que se recortan con contundencia entre el resto de las columnas dóricas de la galería de Orleans, aun siendo éstas casi tres veces más altas que las mayores de la obra de Buren. Así, con elementos, formas y materiales actuales, Daniel Buren ha sabido ocupar un lugar de considerable tamaño, cargado de historia, y dotarlo de una nueva orientación, que tras el primer susto popular, hoy forma parte de los lugares de interés de una ciudad a la que le sobran atracciones artísticas y turísticas.

³¹ Véase Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 297-298.

LUGARES PARA UN «ARTE PÚBLICO»

Las colecciones de obras de arte han sido reunidas por particulares que acopiaban tesoros para su disfrute privado. La aparición de los museos a finales del siglo XVIII no hace más que permitir el acceso de otras personas a la contemplación de estas colecciones que siguen manteniendo, en las paredes de sus galerías, un cierto aire de privacidad. En el dominio público, en la calle y en la plaza, sólo se han localizado los monumentos conmemorativos. Con la disolución de la lógica del monumento y con el progresivo deterioro del ambiente urbano, el espacio público se ha ido tornando inhóspito en muchas ciudades. En esta situación, algunos artistas, desde los años setenta, han pretendido crear un arte de carácter público alejado del viciado circuito comercial de las galerías de arte y de su entronización en los museos, intentando acceder con su obra al dominio público, a la calle, los parques y los jardines. Otros, al alejarse de la galería de arte, han buscado en la soledad de los parajes desérticos el lugar en el que localizar sus monumentos, pero ambos han necesitado ligar la obra dialécticamente al sitio, comprometerla con el entorno del que toman la motivación y que pretenden transformar y enriquecer.

El arte en la ciudad

Tras la Segunda Guerra Mundial, los promotores de los grandes rascacielos y demás edificios que producen un fuerte impacto en la ciudad, en un gesto que parece intentar purgar sus culpas ante la agresión que la presencia de muchas de estas construcciones supone por su desorbitada escala, han pretendido crear, dentro de la parcela de asentamiento del edificio, en su suelo privado, alguna plaza o patio abierto al público, que han necesitado decorar como si fuera el rincón de un saloncito de estar. Surgen así un buen número de encargos a escultores, jardineros y muralistas para que realicen obras, más o menos monumentales, destinadas a estos espacios supuestamente «públicos», que, en realidad, se encuentran en el interior de fincas particulares

y, por lo tanto, lo que hay en ellos es impuesto por la propiedad como un «regalo a la ciudad».

En las dos últimas décadas, arquitectos y escultores redescubren casi a la vez el sentido de la ciudad. La ciudad no es ya sólo una máquina en cuyo interior hay otras «máquinas para habitar», no es un mecanismo de interrelación de funciones urbanas al que se le va sustituyendo una pieza vieja por otra nueva o al que se cambia desde un «plano normativo» el contenido de sus funciones y actividades. El redescubrimiento de la ciudad consiste en saber que, además y fundamentalmente, la ciudad es el marco de las instituciones sociales, por lo que en ella se da una confrontación con la sociedad, la historia y la ideología. Una plaza, un edificio público y un monumento, además de configurar el vocabulario estético y arquitectónico de la ciudad, son también los signos de la ideología dominante y, como tales, aparecen cargados de connotaciones, valores y significados.

Cada vez son más los artistas y los arquitectos que intentan tratar la ciudad como una estructura codificada que produce, acomoda y refleja significados sociales e históricos. Éstos son los artistas que pretenden que su obra tenga como marco el espacio abierto y público de la ciudad y no el más restringido y particular del museo, la galería o el jardín privado, y reclaman para su obra la categoría de «arte público». Muchos de estos artistas, en los años sesenta, descubrieron también su capacidad de influencia ideológica y política como creadores y tendieron a derribar o desplazar la historia del arte institucional existente, produciendo sistemas de signos marginales e inscribiéndolos en los espacios públicos.

Nena Dimitrijevic señala:

Durante los sesenta, uno de los síntomas de que el arte se estaba politizando fue su invasión de los espacios públicos. Tanto anarquistas individuales como Piero Manzoni, como artistas que pertenecían a los movimientos neodadaístas *Fluxus* y *pop art*, mantenían la postura ética de las vanguardias históricas de considerar el arte como una transgresión dialéctica de la ideología. [...] Los conflictos políticos latentes durante los sesenta, que culminaron en el 68, originaron una generación de artistas que se comprometieron en una crítica al sistema artístico desde dentro. Para ellos, la crítica conceptual a la institución artística fue el punto de partida para la intervención en las representaciones y lenguajes ideológicos de la vida cotidiana¹.

Esta concienciación de carácter político acrecentó la repulsa del sistema comercial del arte a través de las galerías y condujo a algunos artistas a intentar tomar la calle y ocuparla con sus obras.

El abandono de la galería de arte trajo como consecuencia la búsqueda de otros modos de difusión, surge así, por ejemplo, la «Store» de Claes Oldenburg, una «tienda» en el SoHo neoyorquino en la que el artista exhibía esculturas de papel «maché» con forma de prendas de vestir y de comida, imitando, exageradamente, los productos rea-

¹ Nena Dimitrijevic, «Meanwhile, in the real World», *Flash Art* 134 (mayo 1987), pp. 45-46.

les que se vendían en las tiendas de sus alrededores. Otros síntomas de la necesidad de nuevas localizaciones, menos convencionales, para la obra de arte se aprecian en la invasión del espacio teatral con los *happening* y las *performances*. La fascinación por los espacios alternativos y no convencionales reside no sólo en que estos alteran la estructura institucional dada, sino que, como toda descontextualización, accionan un principio poético surrealista que es intencionadamente puesto en evidencia en las corrientes surgidas desde el *pop art*. Pero no se trata de sustituir una tienda de arte denominada *galería* por otra en la que se comercia con prendas de confección.

El objetivo no es únicamente denunciar el comercio del arte que vuelve a éste elitista. Muchos de estos intentos por abandonar los canales habituales para localizar y encontrar el arte pretenden conseguir atraer al público que por diversas razones de carácter social y cultural no accede a los lugares institucionalizados y se distancia cada vez más peligrosamente del círculo de las gentes que «comprenden» el arte contemporáneo. De aquí surge la voluntad de algunos artistas por «sacar» el arte a la calle.

Pero no todos se conformaron únicamente con instalar señales o depositar objetos en el marco urbano; los más osados pretendieron trabajar con la propia ciudad, hacer de la ciudad o de sus elementos la materia física de su trabajo, como sucede con Gordon Matta-Clark, quien utilizaba como material escultórico edificios, recuperando para la escultura actual el auténtico sentido de la palabra esculpir. Su arte consistía en horadar y aserrar construcciones urbanas abandonadas o en espera de ser derribadas en el interior de la propia ciudad, cortando con una sierra paredes, techos, fachadas, vi-



61. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977.

gas y puntales, pero dejando siempre la estructura original en un precario equilibrio² (fig. 61). De esta forma, Gordon Matta-Clark pretendía abolir, aunque sólo fuera simbólicamente, los límites entre lo público y lo privado, que queda puesto en evidencia en unas obras que muestran, sin recato, sus interiores³.

Como contraposición a esta concienciación de conquista del espacio público, los artistas que se dedican a la construcción de *earthworks* buscan la naturaleza impoluta y se retiran a parajes alejados de los núcleos de población, donde no tiene sentido la discusión entre público y privado. Son artistas expulsados de la ciudad, desterrados del espacio público, porque en la ciudad sería imposible ubicar estas inmensas construcciones dado el desorbitado precio que la especulación ha puesto al suelo urbano.

Sin embargo, la escultora y coreógrafa Suzanne Harris, que había comenzado realizando obras de cartón y cristal semejantes a estructuras arquitectónicas, hizo un intento por ofrecer el arte de los *earthworks* a los ciudadanos de la metrópoli cuando consiguió construir, en 1976, un *earthworks* que permaneció accesible al público durante más de dos meses, entre el 8 de mayo y el 15 de julio de ese mismo año. La obra titulada *Locus up One* se situó en el Battery Park City, junto al río Hudson, en el bajo Manhattan de Nueva York, en un terreno de unas 40 hectáreas de superficie formado por arenas y cantos rodados arrastrados por el río. Por entonces, el solar estaba vacío al haber quedado paralizadas las obras de desmonte de un proyecto de edificación.

Este *earthworks* transplantado a la ciudad tenía que competir con los rascacielos y con la actividad del bajo Manhattan. La artista se explica así sobre sus pretensiones: «Mi misión es hacer que la gente se sienta todavía conectada con la tierra». Intentar hacer esto⁴ en el corazón de la ciudad constituye realmente un desafío. Sobre esta obra ha escrito Hayden Herrera:

Quizá el más notable efecto de *Locus Up One* es que cambia nuestra percepción de la ciudad. El *earthwork* consigue que se pierda el dominio de Manhattan sobre nosotros, pero no nos desconecta tanto como para centrarnos en un mundo exterior. [...] *Locus Up One* distancia, desorienta y ritualiza nuestras percepciones de modo que vemos Manhattan como cualquier otro *earthwork*, lo que en algún sentido es⁵.

Intervenir en la ciudad, conquistar para el arte el espacio público son consignas surgidas en los años sesenta, que están ahora transformando las conciencias y los entornos

² Véase AA.VV., *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1992; y AA.VV., *Gordon Matta-Clark*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

³ Éste es también el sentido de algunas obras de Rachel Whiteread, artista de una generación más joven que Matta-Clark, cuya obra titulada *House* (1993-1994) deja al descubierto el interior de una vivienda testigo de la demolición de un barrio de Londres. La fecha de realización, posterior a 1989, límite temporal de este estudio, impide que me extienda sobre ella, pero quiero dejar, al menos, una referencia: AA.VV., *Rachel Whiteread. Shedding Life*, Liverpool, Tate Gallery, 1997.

⁴ Hay que recordar que en el 68 los situacionistas coreaban que «debajo de los adoquines está la playa», es decir, bajo las piedras de la cultura urbana se encuentra oculta la naturaleza, en tanto que la playa es una metáfora del territorio no construido.

⁵ Hayden Herrera, «City Earthwork», *Art in America* (septiembre-octubre 1976), p. 100.

ciudadanos, a la vez que replanteando el concepto de jardín urbano. Lo que comenzó siendo una actitud anticonformista protagonizada por algunos artistas que reclaman el espacio público es rápidamente canalizado por el poder institucional que, con la mala conciencia del que ha abandonado una misión institucional, arbitra en distintos países mezquinas medidas de carácter económico para paliar la ausencia de referentes monumentales en la contemporaneidad. Por ejemplo, en Francia primero y después en la República Federal de Alemania, se decretó que un uno por ciento del presupuesto total de los edificios públicos debía destinarse al encargo de obras de arte ligadas a su construcción⁶; en los Estados Unidos existen normas similares, aunque diferentes en cada caso, con el uno por ciento de tasa. Sin embargo, estos monumentos surgidos de un inexpresivo decreto del «uno por ciento» carecen de función y de contenido⁷.

En muchos casos, el propio arquitecto realiza torpemente la «decoración» o bien se contrata a artistas locales de segunda fila. En ambos casos el resultado es un aluvión de murales y esculturas arquetípicamente «modernas», anónimas y mediocres que adornan las zonas peatonales, las plazas y las entradas de los edificios públicos por toda Europa. Una práctica similar en los Estados Unidos dio nacimiento a los términos *Drop* y *Plop Sculpture*, con los que se califican las obras de arte que aleatoria y arbitrariamente se sitúan en la propiedad pública⁸. Esta opinión es compartida por casi todos los críticos de arte y por el público en general, Georg Jappe escribe:

Arquitectos inexpertos y camarillas locales causaron en las ciudades un recargamiento de fuentes con ranas y encendidos mosaicos representando grullas.

A mitad de los años sesenta, las ciudades empezaron a cuidar su imagen cultural y los clientes públicos comenzaron a contratar con más frecuencia a artistas renombrados.

Empezó entonces el enfrentamiento tan desintencionado como frontal entre un público que nunca había visto arte moderno y unos artistas que nunca habían pensado en un público ciudadano. Una alienación de más de cien años no podía borrarse de un plumazo⁹.

El principal problema desde el punto de vista artístico ha consistido en superar esta alienación y conseguir que los artistas sean capaces de articular respuestas realmente urbanas, es decir, que sean capaces de generar un *arte público* y, por otro lado, conseguir que los ciudadanos se acostumbren a convivir con el arte actual, que una obra de arte actual no se identifique con algo tan ajeno como un platillo volante que ha aterrizado casualmente en una plaza. El fin debe ser que a través de esa obra pública, el ciudadano pueda llegar a comprender y valorar algunos aspectos del arte actual.

⁶ Véase Robert Häusser y Dieter Honisch, *Kunst Landschaft Architektur. Architekturbezogene Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Ahrtal-Verlag, Bad Neuenahr-Ahrweiler, 1983.

⁷ Véase Service De La Création Artistique (ed.), *Art et Architecture, bilan et problèmes du 1%*, París, Centre National d'Art Contemporain, 1970. Michel Nuridsany, *La commande publique*, París, Réunion des musées nationaux, 1991.

⁸ Cfr. Nena Dimitrijevic, «Meanwhile in the Real World», cit., p. 48. *To plop* significa desplomarse pesadamente.

⁹ Georg Jappe, *Skulptur Projekte in Münster 1987, Rundgang Guide*, s.e., Münster, 1987, s.p.

Con estos propósitos surge en 1977 en la pequeña ciudad alemana de Münster la idea de un encuentro de escultores actuales organizado por el Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, con el crítico Kaspar König como asesor. Esta exposición terminaría instalando provisionalmente una selección de obras de escultores norteamericanos y europeos entre los que se encontraban Carl Andre, Joseph Beuys, Richard Long, Claes Oldenburg, Donald Judd y Richard Serra, entre otros muchos. Una obra de cada escultor se ubicó en el contexto urbano de esta pequeña ciudad que conserva, reconstruido tras la Segunda Guerra Mundial, un casco histórico muy armonioso. La propuesta de las autoridades de Münster partía de la evidencia de que el monumento en la actualidad ya no sirve y de que la escultura definitivamente ha perdido su carácter conmemorativo. Sin embargo, el arte, y la escultura en particular, tienen, sin duda alguna, un sitio en la ciudad y este sitio deben ocuparlo.

En una segunda edición, diez años después, participaron sesenta escultores que materialmente inundaron el casco histórico de Münster, constituyendo un rotundo éxito, pues se demostró que una buena parte de las obras presentadas lograban establecer una relación espacial y formal dialogante con el entorno urbano elegido y, por otra parte, los vecinos aceptaron, generalmente de buen grado y hasta con satisfacción, el resultado.

Pero del proyecto de Münster se puede sacar otra experiencia muy útil en la gestión del arte público que, al menos en la ciudad de Münster, ha acabado con la política de encargos de esculturas «decorativas», que ha inundado de horrores bienintencionados tantas ciudades, optando por un arte internacional de calidad, ya que algunas de las obras expuestas han podido ser adquiridas por la municipalidad al final, de tal suerte que la exposición, que duró cien días, sirvió como un test y la pertinencia de la compra fue contrastada mediante una experiencia real de la obra en el contexto urbano.

El reto, tanto para los artistas como para los organizadores, estaba en averiguar hasta qué punto la escultura contemporánea puede ser pensada y realizada para un lugar específico que, inevitablemente, estará cargado de significados históricos y sociales e interferido por usos y costumbres. Hasta qué punto las obras de arte actuales pueden responder a este reto o si, por el contrario, su autonomía las invalida para ocupar un lugar digno y armonioso en un espacio público previamente conformado.

Georg Jappe, en la introducción al catálogo de la exposición *Skulptur Projekte Münster* comenta:

Escultores de todo el mundo buscaban la manera de abrirse a una masa de población no definida y desde luego muy diversa sin traicionar su obra autónoma. La nueva idea básica es no colocar la obra individual autónomamente en un lugar, sino formularla teniendo en cuenta un lugar preseleccionado¹⁰.

El resultado, en un buen número de casos, ha sido más que satisfactorio.

¹⁰ *Ibid.*, s.p.

Lugares específicos

El poder de aquellas obras urbanas que carecen de formas representativas y alegorías y que se presentan como figuras abstractas radica en la relación que ellas sean capaces de establecer con el espacio en el que se enclavan, para lo cual las obras deben poseer una fuerza interna y una presencia física capaces de transformar un lugar concreto. Lo ideal en este tipo de obras es que la estructura interna responda o corresponda a las condiciones externas del lugar. A partir de estas ideas se genera un concepto nuevo denominado *site-specificity*¹¹, término que se aplica a las obras que han sido creadas para un lugar determinado y sólo tienen sentido en ese lugar al cual se refieren. La aparición del concepto de obra para un «lugar específico» supuso un paso de gigante al situar la obra de arte en el extremo opuesto a la habitual escultura «trashumante» generada en la modernidad, es decir, a aquella que fue creada sin tener en cuenta ningún lugar concreto y puede ser transportada y ubicada en cualquier parte sin menoscabo para la obra o para el lugar.

El escultor Richard Serra ha escrito un texto muy significativo que explica con una claridad meridiana este concepto, en él dice:

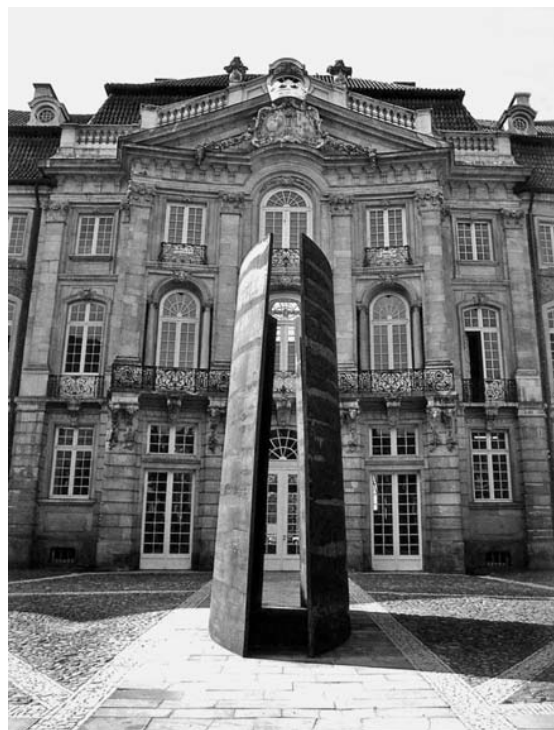
La escala, dimensiones y emplazamiento de una obra sujeta a un lugar están determinados por la topografía de su lugar de destino –ya sea éste de carácter urbano, un paisaje o un recinto arquitectónico–. Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización tanto desde el punto de vista conceptual como desde el de su percepción. Mis trabajos nunca decoran, ilustran o reproducen un lugar. Lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que dependen de él y son inseparables de él. La escala, dimensiones y emplazamiento de las partes de una escultura resultan del análisis de las condiciones ambientales específicas de un contexto dado. El análisis preparatorio de un lugar dado considera no sólo sus propiedades formales, sino también sus características sociales y políticas. Los trabajos referidos a un lugar expresan siempre un juicio de valor sobre el contexto general de carácter político y social en que se inscriben. A partir de la interrelación entre la escultura y el lugar hacen referencia crítica al contenido y al entorno de su lugar de emplazamiento. La reorientación de la percepción y del comportamiento requiere un estudio crítico de la propia forma de aprehender un lugar. Los trabajos referidos a un lugar provocan ante todo un diálogo con el entorno. Todo lenguaje tiene una estructura que no puede ser criticada en ese mismo lenguaje. Por ello es necesario otro lenguaje que analice la estructura del primero, pero que en sí mismo posea una estructura diferente que le permita criticar ese primer lenguaje¹².

¹¹ Sobre el concepto *site specificity*, véase Douglas Crimp, «Serra's Public Sculpture: Redefining Site-Specificity», en *Richard Serra / Sculpture*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1986, pp. 40 ss.

¹² Richard Serra «Tilted Arc Destroyed», *Art in America* (mayo 1989). Reproducido en español en el catálogo de la exposición: *Serra*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992, pp. 48-49.

Pero no ha sido fácil conquistar el espacio público y asentarse en él con autoridad, aun realizando obras en las que específicamente se cuenta con todos los condicionantes y son construidas teniendo en cuenta que van a pasar a formar parte del lugar. Por el contrario, hay que vencer todavía mucha inercia acumulada, fundamentalmente por parte de los escultores que siguen manejando materiales y volúmenes que pueden modelar o tallar con sus manos y que, cuando se les ofrece la posibilidad de acceder al medio urbano y realizar piezas de gran escala, se aproximan a él desde pequeñas obras sobre las que dominan los aspectos formales y los efectos visuales, pero que al ser ampliadas de escala no aguantan como presencia real, convirtiéndose en gigantescos ceniceros o pisa-papeles que flotan a la deriva, cuando no naufragan, en el espacio urbano.

El problema estriba en que el espacio urbano exige una serie de condiciones muy particulares que, en muchos casos, se presentan como contradictorias. Los espacios públicos son lugares extremadamente complejos, configurados por una diversidad de elementos diferentes que se han ido sedimentando en distintos momentos por motivos y necesidades muy diversos. Cada espacio urbano configura un microcosmos de elementos significantes en el cual cualquier actuación que transforme el orden del espacio por simple capricho altera sensiblemente el precario equilibrio que ese conjunto de elementos, aun siendo formalmente desastrosos, configura como un determinado paisaje que para los ciudadanos es reconocible y hasta entrañable. No es, por lo tanto, suficiente con



62. Richard Serra, *Trunk, J. Conrad Schlarun Recomposed*, Münster, 1987.

que el escultor domine la forma de la obra y sepa cómo conseguir efectos visuales estéticos, sino que, para afrontar este tipo de trabajos, es necesario que además posea cierta sensibilidad y no menos experiencia en el control de un tipo de espacio tan vasto y complejo como es el tejido urbano, circunstancia que no se da habitualmente entre los escultores, ni siquiera entre muchos arquitectos, quienes suelen afrontar la configuración del espacio urbano sin pararse a escuchar los ecos del lugar, actuando desde posiciones teóricas, estilísticas o técnicas generalmente ajenas al contexto particular sobre el que se aplican.

Pero la inercia que hay que vencer no se encuentra solamente en los artistas y arquitectos que pretenden dominar un espacio que, con harta frecuencia, se les escapa de las manos, sino tam-

bién en los ciudadanos, que sufren la expoliación de la imagen de la ciudad a través de las malas realizaciones impuestas por las actuaciones urbanísticas, arquitectónicas, escultóricas y, sobre todo, por la masiva invasión de la publicidad. Esta explotación del espacio de la ciudad les hace recelosos ante cualquier nueva actuación que pretenda la transformación del entorno urbano ya conocido y altera su imagen.

No ha sido esta, afortunadamente, la respuesta que han tenido dos obras de Richard Serra ubicadas en París y Münster, donde la deslumbrante calidad de las piezas no sólo ha demostrado un deslizamiento en la opinión pública con respecto a la aceptación de la escultura abstracta, carente de significados figurativos, sino que anima a creer que los escultores están aprendiendo a recuperar el dominio de la escala monumental y del espacio público perdidos a finales del siglo XIX. Esta aseveración se puede hacer después de haber comprobado cómo, en la convocatoria realizada en 1987 por el Landesmuseum de Münster a sesenta escultores para instalar otras tantas obras en la ciudad, se presentaron más de media docena, entre ellas *Trunk*, J. Conrad Schlaun *Recomposed* de Richard Serra (fig. 62), en las que el espacio, la escala, los materiales y la imagen estaban totalmente dominados, y los ciudadanos, a pesar de la masiva invasión de su pequeña ciudad, apoyaron la muestra de buen grado¹³.

En la obra instalada en Münster, cuatro años después de que *Clara-Clara* se exhibiera en París, Richard Serra vuelve a enfrentarse, pero ahora conscientemente, con un espacio barroco preestablecido, el patio de acceso del pequeño palacio urbano de Erbdrostenhof, construido por Johan Conrad Schlaun, el más importante arquitecto barroco de Westfalia. La fachada tiene curvada ligeramente hacia adentro toda la sección central, de modo que la perspectiva cerrada de un patio triangular produce la ilusión de un frente de palacio con alas curvadas. Richard Serra ha establecido una rivalidad entre las dos valvas de acero que conforman su escultura y la curvatura de la fachada. Serra repite esta curvatura colocando dos alas cóncavas de acero en ángulo recto con la fachada, situados en el eje de la puerta. La escultura quedaba así perfectamente enmarcada por la entrada y ella misma enmarcaba, a su vez, las formas curvas que se encuentran detrás de ella. Era un raro ejemplo de arte y arquitectura, separados por doscientos años, en el que se ha realizado un auténtico matrimonio¹⁴.

Sin embargo, *Trunk...*, en un principio, provocó quejas en el periódico local. No protestaban ya los vecinos del carácter abstracto de la obra, ni de la ocupación del patio del palacio, ni del retórico diálogo que la escultura mantenía con la fachada. Se quejaban del material que «a pesar de toda su elegancia en la forma, también irradiaba una amenaza imponente»¹⁵. Por eso, los artistas no sólo mantienen un diálogo a través de las formas, sino también en el marco de la historia de sus respectivas épocas, expresándose con los materiales de su momento.

¹³ Esta importante muestra se ha vuelto a celebrar, con carácter decenal, en 1997, participando 70 artistas de veinticinco países, y en 2007, con 34 artistas.

¹⁴ Cfr. Mary Rose Beaumont, «The Resilient Subject: International Contemporary Sculpture», *Art & Design* 3/11-12, Londres (1987), p. 24.

¹⁵ Cfr. Gundolf Winter, «Ortsbestimmung: Richard Serras "Trunk" am Erbdrostenhof in Münster», en AA.VV., *Skulptur Projekte in Münster 1987*, Colonia, Du Mont, 1988, pp. 386-396.

En *Trunk...*, que es una obra más pequeña y recogida que *Clara-Clara*, la sensación visual no tiene tanta potencia, pero, sin embargo, ofrece una sorpresa perceptiva que se provoca al caminar entre unas valvas que en vez de abrirse, como sucedía en la obra situada en París, se cierran, acotando un pequeño espacio interior, de tal manera que al penetrar entre ellas, las pisadas, que son casi imperceptibles antes de entrar por quedar camufladas en el fragor callejero, se hacen evidentes en una extraña reverberación que hace ascender el sonido de los pasos desde el suelo, como lo hace el humo en una chimenea.

Exposiciones antológicas, ferias como la *Documenta* de Kassel, el encuentro de escultores de Münster o los que se celebran en el Jenisch Park de Hamburgo han propiciado la aparición de un buen número de trabajos de arte público, algunos de ellos con gran aceptación ciudadana, que permiten a los artistas ocupar el espacio urbano con dignidad y, en algunos casos, con medios económicos suficientes, lo que redundaba en una acumulación de experiencia propia y ajena.

La mayoría de estas esculturas de Richard Serra, como *Clara-Clara* o *Trunk...*, permanecen instaladas tres o cuatro meses; otras obras como las de Christo, se realizan para estar en pie poco más de una semana. Una vez concluido el evento para el que han sido creadas, se desmantelan, con lo que las obras no están expuestas a sufrir el desgaste del envejecimiento visual producido por el hastío cotidiano, quedando su imagen sólo en nuestra memoria, reforzada por las fotografías y los textos de los libros y catálogos. Es en la complacencia de la memoria donde se convierten en auténticos monumentos del arte contemporáneo.

El público disfruta de la contemplación de la obra como se disfruta del último disco, cuando el disco empieza a cansar es sustituido por otro. El procedimiento comercial de la «obsolescencia planificada», del que hacían uso los artistas del *pop art*, está siendo aplicado a ciertas manifestaciones de arte público. El resultado parece satisfactorio, aunque el esfuerzo creativo de los artistas es excesivo para que se volatilice como los perfumes.

Las buenas compañías

Si bien es cierto que, como he comentado en el capítulo tercero, durante los años sesenta y setenta se veía con un cierto desprecio y desconfianza la colaboración entre arquitectos y escultores, fenómeno aderezado por la lucha de competencias que cada profesional tiene y por el intento de ejercer el control de la obra, quiero mostrar ahora algunos ejemplos de buenas compañías, de trabajos en los que escultores y arquitectos han sabido dejar de lado esas rencillas y realizar obras que ofrecen, al menos, la esperanza de que algo se está aprendiendo. Para ello he elegido cuatro obras en las que han trabajado dos escultores, Eduardo Chillida y Dani Karavan. En todas salta a la vista la presencia del arquitecto, pero se reconocen inconfundiblemente las ideas y el repertorio formal propio del lenguaje plástico de los escultores.

El interés que despertó el trabajo escultórico de Eduardo Chillida desde los primeros años cincuenta se basa en que el artista había sido capaz de conseguir dotar a su

obra de gran expresividad con un material pesado y duro, como es el hierro, y de hacerlo por medio de técnicas «artesanales», como la forja directa, hasta realizar con ese procedimiento ancestral, cuyo dominio dio origen a todo un periodo de la Prehistoria, la denominada Edad del Hierro, una obra moderna que permitía a la escultura situarse al nivel de las experiencias pictóricas del expresionismo abstracto, siendo su opción una de las vías para sacar a la escultura del atraso centenario en que estaba sumida.

Lo que hacía el artista era torsionar, plegar, quebrar, recortar y batir barras y palastros de hierro que iba desplegando, insinuando con gesto nervioso la capacidad del espacio que ocupan o, por decirlo en términos poéticos, como los que el propio Chillida utilizaba para nombrar sus obras¹⁶, peinando el viento, susurrando los límites, pautando el silencio o rodeando el vacío, a través de títulos que hacen referencia al aire que circula por el interior, a los huecos, a lo que no es macizo, a los vacíos que quedan entre las barras retorcidas y que le revelan a Chillida cómo es el espacio que ellas delimitan, acotan, sugieren o encierran en su interior. Efectivamente, buena parte de su obra de los años cincuenta y sesenta trata de mostrar huecos, intersticios e interiores o, al menos, de insinuarlos.

Cuando Chillida busca un lenguaje a través de las primeras obras en hierro forjado, abriendo un camino casi inédito para la escultura, muy probablemente no tenía una idea muy clara de qué es lo que buscaba, esto es siempre así en cualquier proceso de investigación científica o de creación artística. Lo más seguro es que no fuera consciente de dónde le venían sus ideas ni cuales eran los precedentes válidos, pero hoy podemos decir que el interés de las primeras obras de Chillida no estriba en la originalidad conseguida desde su aislamiento en la herrería de Hernani, buscando unas formas ancestrales y primigenias, como se ha señalado, sino, por el contrario, el interés de aquellas obras radica en que entroncan con los grandes retos que tenía todavía planteada la escultura contemporánea, retos que habían sido enunciados desde la obra de otros artistas, como Julio González o David Smith, pero que estaban todavía sin terminar de resolver.

Con motivo de una exposición que presentó Chillida en la galería Im Erker de St. Gallen en 1969, el galerista suizo propuso al artista la realización de un libro-carpeta con un texto que escribiría el filósofo Martin Heidegger¹⁷. Para poder realizar esta colaboración, Chillida fue presentado a Heidegger en una cena en St. Gallen donde el escultor explicó al filósofo sus ideas sobre el espacio. Heidegger escribió entonces el texto «Die Kunst und der Raum», que dedicó a Eduardo Chillida, y éste realizó para esa edición siete *lithocollages*¹⁸. Se afianzan así las ideas de Chillida sobre el espacio, y esa nueva vi-

¹⁶ Algunos de los títulos elegidos por Chillida para estas obras férreas de los años cincuenta hacen referencia poética al espacio o al vacío a través de metáforas, como el aire: *Elogio del aire*, *Espíritu de los pájaros*, *Peine del viento*; otros hacen referencia a los límites que definen el espacio: *Del borde*, *Rumor de límites*, *Alrededor del vacío*; o al silencio o al sonido que se propaga en el vacío: *Silencio*, *Música callada*, *Música de las esferas*; mientras que otros hacen referencia explícita al espacio, como *Consejo al espacio*.

¹⁷ Martin Heidegger ya había colaborado con la galería Im Erker en 1966. Véase el capítulo primero de este libro.

¹⁸ Martin Heidegger, «Die Kunst und der Raum / L'art et l'espace», Erker-Verlag, St. Gallen, 1969; hay varias traducciones al español, véase Martin Heidegger, «El arte y el espacio», AA.VV., *Toponimias. Ocho ideas del*



63. Eduardo Chillida, *Lugar de encuentros III*, Madrid, 1972.

sión le conducirá a afrontar obras de mayor tamaño, de tal manera que sus esculturas puedan llegar a conseguir la cualidad de receptáculo con capacidad para «habitar», tema sobre el que Heidegger había escrito con anterioridad¹⁹.

El hierro forjado de forma artesanal tiene sus limitaciones, ninguna de aquellas piezas de los años cincuenta supera el tamaño de lo que se puede abarcar con los brazos extendidos. Mover piezas de más peso o de mayor envergadura se hace difícil, golpear con la fuerza de los brazos y el martillo no permite trabajar hierros más gruesos, es entonces cuando el artista intenta trabajar con otros materiales, como piedra, alabastro, madera, terracota, así como servirse de otras técnicas, entre ellas la forja industrial o el hormigón con el que realiza obras de gran tamaño, ayudado por el ingeniero Francisco Fernández Ordóñez. Surge así en 1971 la idea, llevada a cabo un año después, de construir *Lugar de encuentros III* (fig. 63), una enorme pieza de hormigón, pensada para colgar del puente que los ingenieros Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón estaban construyendo sobre el paseo de la Castellana de Madrid. En las piezas de

espacio, Madrid, Fundación "la Caixa", 1994, pp. 39-42; más recientemente, Martin Heidegger, *Bemerkungen zur Kunst – Plastik – Raum, Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2003.

¹⁹ Martin Heidegger, «Bauen, Wohnen, Denken» (conferencia impartida en 1951, publicada en 1952) y «... dichterisch wohnt der Mensch...», (conferencia impartida en 1951, publicada en 1954), ambas recogidas en Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Del Serbal, 1994: «Construir, habitar, pensar», pp. 127-142, y «... poéticamente habitó el hombre...», pp. 163-178.

hormigón, el espacio ya no es una pequeña grieta practicada en un material ni un hueco que sigue el gesto de la mano que lo talla. Esos espacios internos hay que preverlos, entrando en las particularidades de sus destalles técnicos, y hay que construirlos con encofrados de madera hasta convertirlos en lugar, que es como los denominaba el artista cuando titula las obras de hormigón *Lugar de encuentros*²⁰.

El siguiente paso que dará Chillida es conquistar la escala del espacio público, lo que no parece sencillo ni carente de riesgos cuando se ha realizado una carrera de obras expresionistas que el artista realiza en su taller, con sus propias manos. Este nuevo paso lo dará colaborando con el arquitecto, amigo y vecino, Luis Peña Ganchegui en una serie de obras de entre las que voy aquí a mencionar sólo dos: la Plaza de los Fueros de Vitoria y la Plaza del Tennis de San Sebastián, para la que Chillida realizará los tres grandes *Peines del Viento*, con gruesas barras de hierro trabajadas en talleres industriales.

En 1972, Luis Peña Ganchegui recibe el encargo de crear un paseo-mirador en San Sebastián a los pies del monte Igueldo, más allá del Club de Tennis, donde el mar tropie-



64. Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida, Plaza del Tennis, San Sebastián, 1973.

²⁰ Posteriormente construirá otras obras con esta técnica: *Lugar de encuentros IV* (Bilbao, 1973-1974) y dos versiones de la n.º V, para la Fundación Juan March (Madrid, 1974), y para la Banca March (Palma de Mallorca, 1974).

za con violencia sobre la roca viva, completando así el camino que rodea toda la bahía de la Concha y desde donde se tendrá una vista impresionante, tanto del mar abierto como de la ciudad de San Sebastián. Ese final del paseo reclama un hito, una «obra de arte», de cuyo encargo se ocupará Eduardo Chillida, que ya ha realizado algunas piezas en hierro de cierta envergadura para lugares públicos al aire libre²¹. Pero, ya en 1972, tanto Peña Ganchegui como Chillida entienden que no se trata simplemente de colocar una pieza ornamental en el lugar en el cual al arquitecto le cuadra en su diseño (fig. 64).

Peña Ganchegui estudió el terreno buscando las posibilidades que le ofrecían las curvas de nivel para realizar una sólida plataforma pétreo sobre el mar que se ajusta a la roca sin tocarla, sin romper ni una esquirla de los estratos sedimentarios geológicos que surgen violentamente verticales para formar el monte. Jugando con unas gradas que marcan, en líneas paralelas al mar, la dirección del camino y se ofrecen como miradores o como asientos para los paseantes al llegar al final de su recorrido, construye este «lugar» siguiendo la idea de Chillida de huir del ángulo recto. Pero aquí hay mucho más que atender a esa sugerencia del escultor que no se quiere someterse a la rectitud de la geometría, ya que el ritmo de las líneas de las gradas, la manera de despiezar algunos elementos, como las piedras que conforman unos tubos por los que revienta el agua en las mareas altas, parecen salidos del lápiz del escultor y no del tiralíneas del arquitecto.

Como ha señalado Carles Muro:

A Peña no le interesa tanto saber por dónde va a pisar el visitante sino determinar la cota de sus ojos. Así, a través de la construcción de varias plataformas, consigue ocultar primero para desvelar después amplios fragmentos de mar y las tres piezas de Chillida que configuran el *Peine de los vientos*²².

El diálogo entre el artista y el arquitecto fue fluido y fructífero, Peña Ganchegui asumió las aristas vivas y las líneas quebradas características de la obra de Chillida y ambos se pusieron de acuerdo en unificar materiales, volúmenes y medidas, de tal forma que toda la Plaza del Tenis está resuelta con un mismo tipo de piedra de granito rosa de Porriño, de 20 × 20 centímetros de sección y longitud que varía, según las necesidades constructivas. Por su parte, Chillida hace también un esfuerzo de racionalización, ya que cada uno de sus tres enormes «peines» de acero cortén está formado por cuatro barras de sección cuadrada unidas en un manojó por uno de los extremos, el que queda anclado a la roca, mientras que en otro Chillida curvará y alabeará las barras hasta conseguir las formas expresivas deseadas.

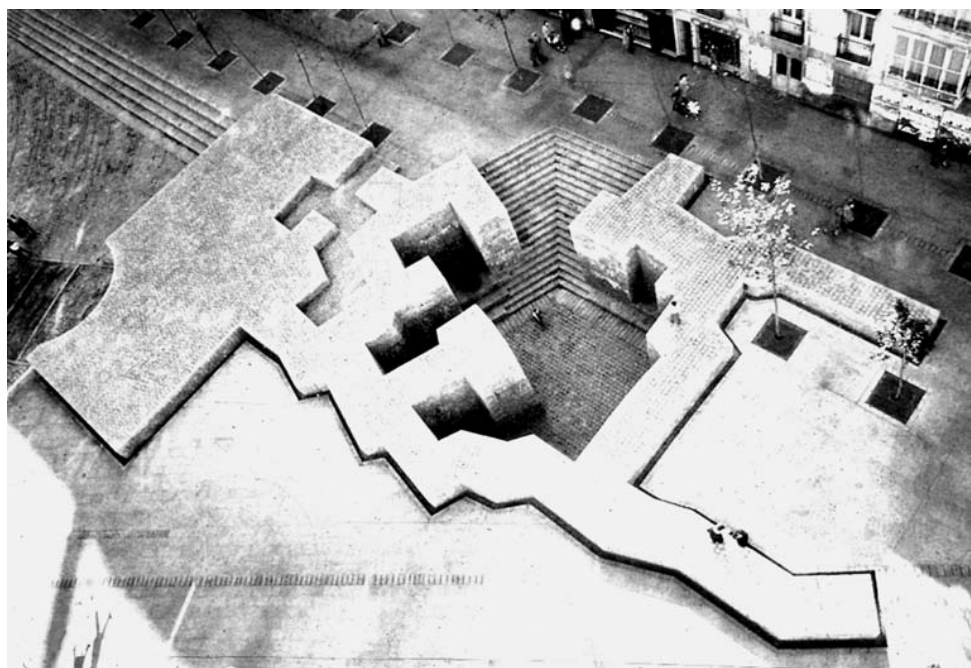
²¹ *Abesti Gogora V* (1966), The Museum of Fine Arts, Houston; *Peine del viento VI* (1965-1968), Unesco, París; *Alrededor del vacío IV* (1968), Patio del Kunstmuseum, Basilea; *Alrededor del vacío V* (1969), World Bank, Washington; *Oyarak II* (1969-1979), Foundation Hoffmann-Laroche, Basilea; *Monumento* (1970-1971), Düsseldorf; *Lugar de encuentros II* (1971), Banco Urquijo, y, en hormigón, la ya comentada *Lugar de encuentros III* (1971-1972), Museo de Escultura al Aire Libre, Madrid.

²² Carles Muro, «Luis Peña, topógrafo», en AA.VV., *Poéticas del Lugar. Arte público en España*, Tegui, Fundación César Manrique, 2001. El autor cita aquí *Peine de los vientos* cuando cada una de las tres piezas se denomina *Peine del viento*.

El conjunto es de una impresionante sobriedad y simplicidad, casi minimalista si no fuera por la textura y el color de la piedra. Aquí no hay más que un único pavimento que se pliega y aterriza, no hay muros ni luminarias, ni quioscos ni rejas, ni bancos ni marquesinas, ninguna concesión al mobiliario, sólo la textura rugosa del granito que se despieza de forma regular y continua, con ritmo sostenido. A un lado el farallón vertical del monte, al otro el mar bramando, al fondo las tres siluetas expresionistas de los peines de acero, silueteándose sobre la espuma de las olas.

Tras la experiencia acumulada y el éxito obtenido con la Plaza del Tenis, a Eduardo Chillida le encarga el Ayuntamiento de Vitoria en 1979 un monumento a los Fueros (fig. 65), dándole a elegir entre tres posibles emplazamientos. Elige el más anodino, un enorme solar triangular, un espacio urbano residual surgido al derribar el antiguo Mercado de Abastos, y reclama la colaboración de Luis Peña Ganchegui, quien se propuso convertir ese espacio en una auténtica plaza. Para ello, no se trataba de proponer una simple ordenación del tráfico, marcar hileras de árboles y elegir el tipo de pavimento, sino de dotar a ese espacio de un carácter simbólico, de convertirlo en un «lugar» que estuviera a la altura del significativo nombre que debía ostentar: Plaza de los Fueros de Vitoria.

La manera en que Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida resolvieron esta plaza fue trazando en el suelo, único lugar posible de intervención, un enorme signo que hiciera referencia al carácter vasco. Eduardo Chillida, que había sabido sintetizar con contundentes líneas quebradas ese carácter en sus esculturas, realizó una obra que,



65. Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida, Plaza de los Fueros, Vitoria, 1980.

al contrario de lo que sucede con el tradicional monumento alegórico del pasado que se elevaba arrogante sobre un impostado pedestal, se abre en el suelo como buscando las raíces. Chillida utiliza el propio suelo como si fuera una terracota o un bloque de alabastro en los que labrar signos y abrir un espacio para un simbólico cobijo y Peña Ganchegui lo construye como forma urbana. De hecho, la forma de la plaza se desarrolla a partir de un alabastro, realizado en 1975, que lleva por título *Gasteiz*, nombre en euskera del primer asentamiento de la ciudad.

Por medio de este enorme gesto labrado en su suelo, la plaza se convierte en un lugar significativo entre una trama urbana despersonalizada. Peña Ganchegui, por medio de la utilización del mismo material pétreo utilizado en San Sebastián en la plaza del Tenis, ha sabido, superando lo metafórico, convertir la plaza en un lugar de encuentros real en el que los ciudadanos pueden ejercitarse en el juego de varios deportes rurales o en el frontón, en el que hay unas gradas que forman un anfiteatro, desde las que contemplar a los jugadores o desde donde observar la vida urbana que fluye a sus pies²³.

Los ejes de la ciudad

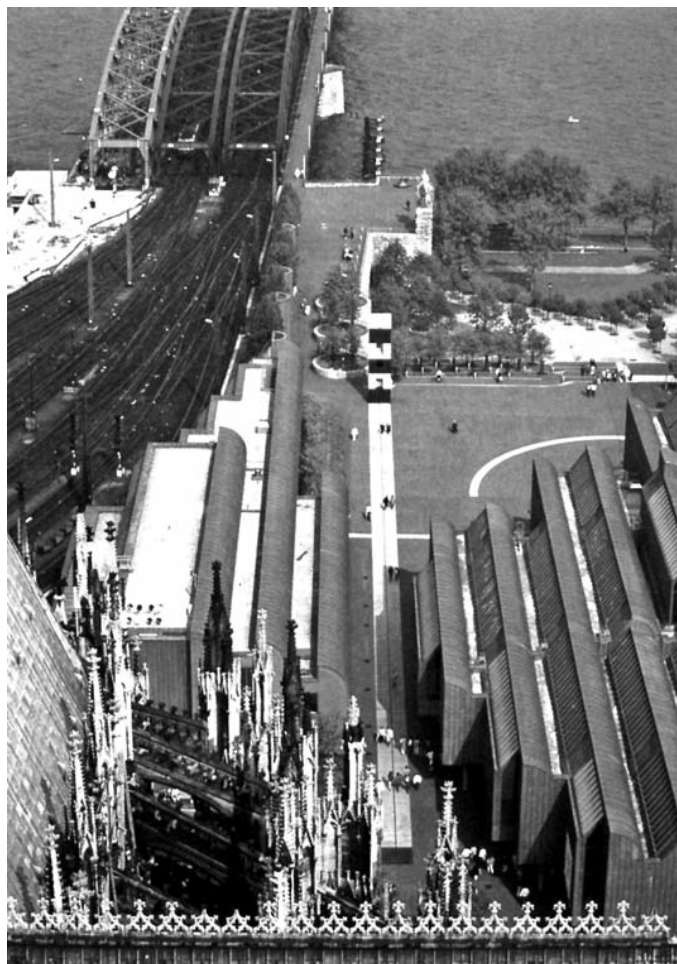
Si bien es cierto que Richard Serra ha tenido una enorme cantidad de experiencias en la ubicación de obras en el espacio urbano, el artista que parece haberse especializado en ese «género», si es que se puede calificar de género a este tipo de especialización, ha sido Dani Karavan. Este escultor se interesó en su juventud por la danza y el teatro²⁴, como otros artistas de su generación, y tal vez de ahí proceda su afición a realizar plataformas y superficies acotadas, es decir, escenarios y pasarelas que se elevan sobre el plano del suelo, cuyo destino es ser jardines, plazas y lugares públicos urbanos en los que, con una geometría tan simple como la de los artistas minimalistas, ordena y mesura espacios que desbordan los límites que el ojo puede apreciar de un golpe de vista para reclamar la escala urbana en su desarrollo y el paseo para su percepción.

De entre las muchas obras que Karavan ha construido en diversos países del mundo, he elegido dos que representan en qué consiste este tipo de trabajo con el que desborda la escala de la escultura para entrar en competencia con el urbanismo ya que, en ambos casos, la obra ordena y configura espacios públicos de gran tamaño y complejidad. Estas obras son *Ma'alot*, en Colonia, y el *Axe Majeur* en la *ville nouvelle* de Cergy-Pontoise, en la periferia de París. En ellas se hace evidente la necesidad de trabajar en colaboración con arquitectos, ingenieros, paisajistas y urbanistas para conseguir que los espacios que se generen puedan llegar a poseer un carácter significativo y no estén reñidos con la utilidad.

En 1979, con motivo de la construcción del museo que debía albergar las colecciones Wallraff-Richartz y Ludwig en la ciudad alemana de Colonia, se encargó a Dani

²³ Para una descripción y juicio crítico de la plaza, véase AA.VV., *Poéticas del lugar*, cit., pp. 107-125.

²⁴ Fue becario en la Martha Graham Dance Company, para la cual también trabajó Isamu Noguchi.



66. Dani Karavan, *Ma'alot*,
Colonia, 1986.

Karavan la realización de una obra en el exterior del edificio que ha tenido la virtud de ordenar un espacio urbano muy complejo. El nuevo museo está lindando con la catedral gótica al oeste, las vías de estación del ferrocarril al norte, y al este el borde de un pronunciado terraplén que forma la cuenca del río Rhin (fig. 66).

Se trata de un escenario visualmente muy potente dominado por la impresionante mole de la carismática catedral en un extremo y una serie de tres enormes puentes de acero con capacidad para dos vías cada uno, que están contruidos pegado uno al costado del otro sobre el río Rhin, lo que provoca el continuo paso de trenes hacia la activa estación ferroviaria, la cual se encuentra ubicada a los pies de la catedral. El museo, de alguna manera, se ve obligado a competir y dialogar con la potencia de esas presencias, para lo cual los arquitectos Peter Gusmann y Godfried Haberer han organizado las cubiertas con lucernarios apuntados y han escalonado las fachadas, generando múltiples esquinas y rincones, remedando así sin imitarlas las formas góticas, y, por otra parte, han forrado el edificio, que en sus partes bajas es de ladrillo rojo, con

chapa de zinc con lo que ofrecen un cierto aspecto industrial al conjunto, en consonancia con los puentes y el inmediato mundo ferroviario. Todo el pavimento, que uniendo la plaza del Dom con la pasarela peatonal que cruza el río, literalmente atraviesa el museo, es también de ladrillo rojo, como los bajos del edificio.

Sobre ese pavimento, Dani Karavan ha realizado la obra titulada *Ma'alot*²⁵, para lo cual ha trazado una línea que, iniciada junto a la catedral y atravesando todo el conjunto arquitectónico, termina en un esquemático obelisco de piedra blanca y negra, muy minimalista, que abre en su interior una ventana en dirección a la línea, y que se encuentra ubicado cerca del mirador sobre el río, desde donde parte la pasarela peatonal que cruza el Rhin. A mitad del trayecto que marca la línea trazada en el suelo, el edificio del museo se retrae dejando un gran espacio, al que se abre la cafetería, convirtiéndose ese lugar en la Museumsplatz, debajo de la cual está el auditorio de la Orquesta Filarmónica de Colonia. Aquí Karavan diseña un gran círculo sobre el suelo, que corresponde con el techo del auditorio, con unas gradas de cuyo centro parte otra línea, paralela a la anterior, que desciende hasta el nivel bajo de la orilla del río. Esa segunda línea ordena la ladera de la ribera generando una escalera y una zona ajardinada por la que circula una rampa zigzagueante. Las líneas a las que me refiero, tanto la que va desde la Domplatz hasta el obelisco junto al mirador, como la que desciende desde el museo hasta la orilla del río, tienen una materialidad, están formadas por un raíl de ferrocarril enterrado en el pavimento, del que sólo se aprecia su cara superior, pero que se hace expresivo y evidente en su extremo final, cuando el pavimento de la orilla del río, construido con adoquines de granito, se rehunde formando una pequeña pileta circular y deja al desnudo el inconfundible perfil de un raíl ferroviario.

La «escultura» de Dani Karavan no es el obelisco, la única parte al fin y al cabo erecta del conjunto, que, elevándose sobre el plano del suelo, responde a la idea más o menos aceptada de lo que se entiende por un «trabajo escultórico». El obelisco es aquí una pieza más, es incluso la pieza más pequeña de una obra que tiene una longitud de cerca de 300 metros y que está configurada por elementos urbanos como pavimentos, escaleras, rampas, gradas, jardineras, árboles, etcétera. Todo el espacio que la obra ocupa, ordena y configura tiene un carácter marcadamente funcional y es utilizado cotidianamente por decenas de miles de personas que en su trajín diario no se plantean por qué ese espacio tiene esa forma y esas cualidades, ni son conscientes de que están transitando sobre una obra de arte.

En 1980, Dani Karavan aceptó la invitación de trabajar junto con los urbanistas del *Établissement Public d'Aménagement*, que es el organismo responsable de las obras de construcción de la *ville nouvelle* de Cergy-Pontoise, para buscar un anclaje simbólico entre París y la nueva ciudad, que se encuentra a unos 30 kilómetros al noroeste de la capital. A finales de ese año se elige al arquitecto Ricardo Bofill para construir un espacio monumental semicircular en torno al punto elegido para trazar el eje simbólico que represente y dote de carácter a la nueva ciudad.

²⁵ Véase Christoph Brockhaus, *Dani Karavan. Ma'alot, Museumsplatz Köln 1979-1986*, Colonia, Wallraff-Richartz-Museum Ludwig, 1986.



67. Dani Karavan, *Axe Majeur*, Cergy-Pontoise, 1980.

Inmediatamente, Dani Karavan, como escultor, y Ricardo Bofill, como arquitecto, van a trabajar juntos para definir una serie de espacios, plazas jardines y miradores en torno a una columna desde la que se trazará un eje virtual que uniría ese punto con la Grande Arche de la Défense y, desde allí, ese eje tendría continuidad con el trazado histórico monumental Défense-Arco del Triunfo-Concorde-Louvre, inscribiéndose así este *Axe Majeur* en la tradición de los grandes trazados que durante los siglos XVII y XVIII cursaron los alrededores de París, con asentamientos como Versailles, Marly o Vaux-le-Vicompte, de los que este proyecto tomará parte de su aliento²⁶.

²⁶ Véase Pierre Restany, *Dany Karavan: L'Axe Majeur de Cergy-Pontoise*, Paris, Etablissement Public de Cergy-Pontoise, 1987.

Ricardo Bofill proyectó un conjunto de viviendas sociales, que pretenden un carácter monumental, alrededor de una enorme plaza hemicíclica, bordeada de columnas de un orden gigante, que, con ciertos ecos iluministas, ofrece una imagen que se encuentra a caballo entre los *crescent* neoclásicos de John Nash y las Salinas Reales de Chaux, de Ledoux. El enorme edificio semicircular, que se despliega en torno a un pilar de base cuadrada, la torre-belvedere que sobresale por encima de los edificios que conforman la plaza, queda interrumpido en un cierto lugar, abriéndose con un tajo en la fachada para dejar paso a un eje visual, marcado en el suelo por medio de unas losas de hormigón blanco que, partiendo de la base de la torre-mirador, atraviesa la construcción. Esa línea, como sucede en *Ma'alot*, genera una enorme explanada que termina en una terraza enmarcada con un grupo de fustes columnarios, unos cilindros muy minimalistas, como en realidad es todo el trazado. Desde la terraza parten unas escalinatas que descienden hasta la vega del río Pontoise, afluente del Sena. Esta zona, que es un ribazo que ha sido tallado en el territorio para ofrecer una superficie con una caída regular, se organiza como un jardín con árboles y caminos que se cruzan siguiendo un trazado geométrico.

A continuación, siempre ensartados todos estos espacios por un eje marcado en el suelo como una línea-camino, aparece un estanque y un puente que conduce a una isla artificial, construida en medio del río Pontoise, con forma circular y rematada por una pirámide. Al otro lado del río, ya sin continuidad física, pero ensartado en el eje, Dani Karavan ha diseñado una especie de montaña artificial que cubre una rotonda de autopista.

Todos estos elementos, desde la torre-belvedere hasta la isla «astronómica»²⁷, se extienden por un eje que tiene tres kilómetros de longitud. En la noche, este eje queda marcado por un rayo láser que, partiendo de lo alto de la torre-belvedere, conecta virtual y lumínicamente con la Grande Arche de la Défense, en la periferia de París.

«Arte público» como superación del monumento

La conquista de las grandes escalas, del espacio abierto y el carácter ambiental de muchas obras escultóricas contrasta fuertemente con la postura que mantienen otros artistas que realizan obras para ser ubicadas al aire libre, pero que no desean que se instalen en el espacio público, procurando mantenerlas en los reductos elitistas del gran arte, como es la postura expresamente declarada de Anthony Caro, quien desea que su obra se contemple en los delicados jardines privados de coleccionistas particulares o de reverenciadas instituciones y museos. William Rubin justifica así su postura:

El medio exterior al que corresponde mejor el «espacio tranquilo y cerrado» que ofrece las condiciones óptimas para Caro, es el jardín privado. De ahí el pretender apartarse de lo que él considera como otro «peligro» del aire libre, a saber, la imprecisión

²⁷ Las formas de esta isla, así como las de otras obras de Karavan, tienen relación con las del observatorio astronómico de Jaipur, en India.

del espacio público. La obra de Caro no es monumental, y no se dirige a la colectividad como una escultura monumental. «Todas mis esculturas (por grandes que sean) son no-públicas» afirma él²⁸.

Una discusión que se inició en los años setenta se mantiene aún entre el «arte público» y el «privado», y también una pregunta con múltiples contestaciones: ¿El «arte público» requiere algunas condiciones particulares que no tiene el privado?

En 1977, Donald Judd, desde su formalismo intransigente, afirmaba: «Las categorías de público y privado no significan nada para mí. La calidad de una obra no puede cambiarse por las condiciones de su exposición o por el número de gente que la vea»²⁹. Pero lo que sí es cierto es que desde mediados de los años setenta se ha gestado la idea, cada vez más sólida, de generar una nueva categoría, la de «arte público»; de reconocer un tipo específico de arte cuyo destino es el conjunto de ciudadanos no especialistas en arte contemporáneo y cuya ubicación es el espacio público abierto que conforman las calles, plazas y jardines. Esta nueva categoría no es un estilo y se desarrolla independientemente de las formas, de los materiales y de las escalas con las que se realice.

La noción de «arte público» no es nueva, James Wines, en un extenso ensayo donde desarrolla este concepto redefiniéndolo a lo largo de la historia, sitúa su origen en el antiguo Egipto, poniendo como ejemplo introductorio las pirámides y la esfinge de Giza³⁰. En este ensayo incluye muchas más formas de las tratadas en este libro, que van desde el Partenón y la Fontana de Trevi hasta los objetos manufacturados de consumo y los *graffiti* callejeros. En teoría, la historia, evolución y planteamiento del «arte público» son claros, pero la realidad demuestra que conseguir categorizar actualmente un cierto tipo de arte como «público» es asunto conflictivo. Lo que se trata es de averiguar qué diferencia hay entre una obra de «arte público» y otra que no lo es, sobre todo si la que no podemos calificar de «pública» se encuentra al aire libre.

Parece que la primera condición necesaria, aunque no suficiente, es que se encuentre en el dominio público, que cualquier persona sin necesidad de cumplir ningún requisito, de poseer carné o de adquirir entrada, pueda acceder a ella, aunque la finca en la que se halle instalada la obra sea de titularidad privada, como es el caso de ciertas plazas, patios, jardines o enclaves.

Su significado no hay que buscarlo en su capacidad paradigmática, sino en la forma como la obra convierte el espacio urbano en lugar y le sirve, dotándolo de carácter. La obra de «arte público», además, debe conferir al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional. Estas características difícilmente pueden ser aplicadas a aquellas obras colocadas arbitrariamente, por la razón que sea, en los lugares públicos.

Algunos escultores, como Siah Armajani, que se considera a sí mismo un genuino «artista de los espacios públicos», creen que el «arte público» debe estar motivado por una actitud que pretenda menos crear una obra literalmente dominante que una obra

²⁸ William Rubin, *Anthony Caro*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1975, p. 83.

²⁹ Citado en AA.VV., *Skulptur Ausstellung*, Münster, s.e., 1977, s.p.

³⁰ James Wines, *De-Architecture*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1987, pp. 58 ss.

que se dirija a las necesidades habituales de la gente en sus respuestas a los espacios públicos.

El propio Siah Armajani en una discusión con el arquitecto César Pelli, mantenida el 22 de enero de 1986 en el San Francisco Museum of Modern Art, explicó el alcance y contenido del término «arte público» con estas palabras:

Nuestra intención es la de volver a ser ciudadanos. No estamos interesados en el mito que se ha creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de las acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no monumental. Es bajo, común y cercano a la gente. Es una anomalía en una democracia celebrar con monumentos. Una democracia real no debe procurar «héroes» ya que exige que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público. [...] Lo que nosotros estamos intentando hacer aquí en arquitectura y en arte público (dejadme hablar por el arte público) es darle un contexto y una identidad americanos. Por eso esta-



68. Siah Armajani, *The Louis Kahn Lecture Room*, Filadelfia, 1982.

mos intentando sustituir la metafísica por la antropología, la filosofía por la poesía; y preconizamos la unidad del acercamiento colectivo al problema común en lugar del acercamiento individual porque sentimos que la idea de individualidad es bárbara y que la obra de colaboración es la metodología esencial para identificar y resolver los problemas públicos³¹.

A partir de estos presupuestos parece que la colaboración entre escultores y arquitectos sí puede ser posible; para ello, ambos deben superar, además de la idea «monumentalista» de sus respectivos trabajos, las categorías disciplinares de «arquitectura» y «escultura» para adoptar una nueva que, en la visión de Siah Armajani, sea totalizadora del trabajo de ambos y constituya el trabajo del «artista público».

Un ejemplo particularmente interesante de «arte público» lo encontramos en *The Louis Kahn Lecture Room* (fig. 68), construido en 1982 en Filadelfia, por Siah Armajani. La institución Samuel Fleisher Art Memorial de Filadelfia quería honrar la memoria del arquitecto Louis I. Kahn, que había estudiado en esa institución. Siah Armajani, que tiene un gran aprecio por la arquitectura y muy particularmente por la figura de Louis Kahn, respondió a esta sugerencia realizando un aula de lectura como antimonumento conmemorativo de la figura del arquitecto.

The Louis Kahn Lecture Room es una galería para exponer una selección cambiante de dibujos del arquitecto y, a la vez, una sala de reuniones en la que unas filas de bancos, colocados en diagonal, salen de una pared, dejando una buena parte del espacio de la habitación desocupado. En esta obra, como en otras muchas de Armajani, las palabras tienen una importancia fundamental. Su idea de incluir la poesía en el lenguaje cotidiano, como sucede con el idioma de su país natal, le lleva a rotular frases como material de sus esculturas, al igual que los pintores cubistas introducían palabras en sus cuadros como material plástico.

En esta obra hay dos frases escritas que resumen la figura de Louis Kahn, unos versos del poeta Walt Whitman rotulados sobre el suelo, pertenecientes a su libro *Hojas de hierba*, y uno de los primeros párrafos del libro de notas de Louis I. Kahn que, rotulada sobre los pupitres de lectura, reza: «La escuela comenzó con un hombre bajo un árbol, un hombre que no sabía que era un maestro, y que se puso a discutir de lo que había comprendido con algunos otros, que no sabían que eran estudiantes»³². Es precisamente esta frase sobre la institución de la enseñanza, a la que dedicó Louis Kahn gran parte de su vida, la que incita a Armajani a rendir un homenaje al arquitecto construyendo una escuela bajo un árbol, origen de este proyecto que termina siendo un aula de madera.

La poesía, la enseñanza, la lectura son algunas de las preocupaciones de Armajani, a ellas ha dedicado muchas de sus obras de «arte público» que consisten en simples cabañas de madera con bancos y mesas para leer, merendar, escuchar música o des-

³¹ Citado en Jean-Christophe Amman, *Siah Armajani*, Basilea, Kunsthalle Basel / Ámsterdam, Stedelijk Museum, 1987, s.p.

³² Louis I. Kahn, «Forma y proyectación», *The Voice of America* (1960), recogido íntegramente en Christian Norberg-Schulz y J. G. Digerud, *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Madrid, Xarait, 1981, ²1990, p. 64.

cansar, situadas en parques, jardines y en el medio urbano; cubiertas, mesas y bancos que las gentes usan sin preocuparse de averiguar si han sido creadas como obras de arte o son simples equipamientos de uso, con ellas ilustra sus ideas sobre la creación de un arte no monumental, «bajo, común y cercano a la gente», que conjugue su valor estético con el carácter social, en este caso, con el conocimiento de los textos y los dibujos de Louis I. Kahn.

Pero las obras de Armajani plantean una seria duda: ¿se trata de esculturas? Estas habitaciones con puertas, ventanas y tejado, en las que uno puede cobijarse y sentarse, funcionales y poéticas, ¿son acaso arquitectura? Armajani no se plantea estos problemas, para él no hay distinción ni límites entre escultura, diseño, poesía y arquitectura, su intención se centra en la definición de un arte nuevo, independiente de los géneros, cuyo objetivo es el espacio público.

No hay modelos especiales para el arte en los espacios públicos. Únicamente es decisiva la evaluación de una situación para una obra especial en un espacio dado y en un momento dado. Por tanto no es lo artístico lo que está en primer plano, sino la obra que hay que realizar de acuerdo con la estimación de la situación³³.

En 1970 se fundó el grupo de investigación denominado SITE, con el propósito de explorar nuevos caminos para conseguir un nivel más alto de comunicación y de contenido psicológico en los edificios, en los interiores y en los espacios públicos, crear un fondo de documentación internacional con el trabajo de artistas y arquitectos interesados en estos temas y darlo a conocer a través de publicaciones. Gradualmente se fue reuniendo a su alrededor un equipo con capacidad para diseñar y construir obras arquitectónicas.

Tras acumular larga experiencia en la construcción de edificios comerciales, realizaron la primera obra de «arte público» en 1977, con motivo de la construcción del aparcamiento de un hipermercado en Hamden, Connecticut, que era propiedad del coleccionista de arte y empresario David Bermant. SITE tenía que desarrollar una idea que anunciara la entrada del aparcamiento y fuera, al mismo tiempo, una imagen fácil de recordar. La solución fue enterrar, bajo una capa de asfalto, veinte automóviles que previamente se habían estacionado en sendas plazas, quedando en su lugar negros montículos que claramente presentan la tópica silueta de los automóviles que se hallan enterrados debajo (fig. 69). El *Grost Parking Lot*, sin ser una obra estrictamente arquitectónica, estableció algunos de los principios que caracterizaron después los edificios y los espacios públicos construidos por el grupo SITE. La motivación básica tras los coches enterrados era el convencimiento de que los factores físicos y psicológicos existentes en un lugar concreto debían proveer el medio y el contenido del arte público. La pretensión de SITE es que una vez realizado *Grost Parking Lot* ningún elemento debería volver a colocarse en ningún museo ni galería sin quedar desprovisto de sentido.

³³ Citado en Georg Jappe, *Skulptur Projekte...*, cit., s.p.



69. SITE, *Grost Parking Lot*, Hamden Plaza, Connecticut, 1977-1978.

En 1986, el grupo SITE realizó otra obra de «arte público» que formal y conceptualmente tiene relación con la descrita anteriormente. La obra surgió como un encargo para la Exposición Mundial de Vancouver. Esta exposición estaba dedicada a temas relacionados con el transporte y las comunicaciones, y la misión de la obra era la de crear un ambiente que celebrara la tecnología del transporte en Norte América desde 1940.

La obra, titulada *Highway 86*, consistía en un fragmento de autopista de cuatro carriles, cuyo plano de rodadura estaba fuertemente ondulado, construida en acero y hormigón, que emergía del mar y llegaba hasta el pabellón central de la Exposición. La superficie de esta arteria estaba ocupada con todo tipo de medios de transporte que circulan por tierra, mar y aire, situados de tal forma que simulaban moverse en la misma dirección, todos estaban pintados de un mismo color gris, idéntico al del hormigón del pavimento. Su superficie ondulada permitía a la gente que transitaba sobre ella observarse desde distintas alturas y contemplar el panorama a distintos niveles, al mismo tiempo que las ondulaciones servían, bajo ellas, de lugar de estancia y como protección contra la lluvia.

James Wines, uno de los miembros de SITE, hace esta reflexión:

Highway 86 probó a SITE que el arte público era posible en nuestra época, aunque desafortunadamente y a pesar de las innumerables súplicas por preservarlo, al finalizar la Expo la obra se demolió. Esta demolición no nos da más que una perspectiva pesimista respecto al arte público. Aunque funcione parece que nadie está interesado en él. Esto puede significar que todas las interpretaciones actuales del arte público, a excepción de la arquitectura, están perdidas sin esperanza, o bien que algunas zonas mal exploradas de la arquitectura pueden sustituir la tradición separatista con nuevos y más fértiles resultados³⁴.

Reflexiones de este tipo le habían llevado ya años antes al grupo SITE a plantear unos trabajos en los que pretendían conjugar innovaciones y sugerencias de las artes, muy especialmente de la escultura con la arquitectura.

³⁴ James Wines, *De Architecture*, cit., p. 113.

COMPONER PAISAJES

Mientras que los arquitectos han desbordado la escala de los objetos que habitualmente proyectan en una imparable carrera por construir rascacielos cada vez más altos, los escultores han dado un salto, casi en el vacío, al pasar del minúsculo tamaño de la escultura moderna que se sitúa sobre el pedestal a realizar obras que alteran amplias zonas de la ciudad o el propio paisaje, abarcando la escala del territorio y comprometiéndose con el entorno hasta pretender su transformación. Pero, trabajar con un material como el paisaje supone la recuperación y puesta al día para el arte actual de categorías que parecían perdidas en tiempos pasados, como lo sublime, lo pintoresco o lo maravilloso.

Paisaje

El término paisaje surgió en Europa en el siglo XVI en el ámbito de la pintura para nombrar un tipo de cuadros en los que no se narraba ninguna historia, sino que se mostraba un territorio tal como se ve a lo lejos¹. Desde entonces, la pintura ha sido una escuela de la mirada y a través del arte hemos ido aprendiendo a ver el mundo, a distinguir la diversidad de sus escenarios y a ejercer una proyección sentimental sobre el territorio.

Anteriormente no existía esta palabra porque el paisaje no es ni un fragmento de naturaleza ni un objeto físico, sino una construcción mental, algo que se elabora a partir de «lo que se ve» al contemplar un territorio, un país: palabra de la que deriva paisaje. Cuando se viaja de un país a otro se perciben las diferencias entre los distintos entornos. De la constatación de que existen estas diferencias procede el concepto paisaje, que se perfila como el conjunto de aspectos característicos de un país que se detectan al ser comparados con los de otros lugares o países.

¹ Véase Javier Maderuelo, *El Paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005, ²2006.

El filósofo Joachim Ritter expresaba así la idea de paisaje como constructo mental:

«La naturaleza en cuanto paisaje es fruto y producto del espíritu teórico»². El paisaje es, por lo tanto, algo subjetivo, es una interpretación «teórica», una actividad «intelectual», realizada sobre una realidad que viene determinada por la morfología de sus elementos físicos, pero en la que intervienen factores estéticos, que le unen a categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco, así como a factores emocionales, que tienen que ver con los estados de ánimo de quienes contemplan.

El arte paisajista, basado en estos valores estéticos y emocionales, alcanzó su punto cumbre en el Romanticismo y entró posteriormente en crisis cuando las vanguardias artísticas se apoyaron en la subjetividad implícita en movimientos y tendencias como el expresionismo, el surrealismo o la abstracción.

Con la modernidad que representan las vanguardias y los «ismos» de principios del siglo XX, tanto la pintura de paisajes como el arte de la jardinería quedarán relegados a un segundo plano, cuando no estigmatizados, en favor del mito de la máquina, que representa las ideas de progreso y funcionalidad en un arte que ya en pleno auge del Impresionismo se hace eminentemente urbano.

En 1882 Toulouse-Lautrec expresó que «El paisaje es sólo un accesorio y no debe ser más que eso; el pintor paisajista puro no es más que un bruto. El paisaje ha de servir para que se entienda mejor el carácter de la figura»³, anunciando así el resurgimiento del interés expresionista por la figura en detrimento del paisaje. Apenas queda de aquel entonces un último adiós al *Mont St. Victoire*, camino que Picasso y Braque parece que van a tomar, pero que abandonan rápidamente a favor del bodegón (los objetos) y del retrato (los sujetos). Un pintor tan versátil como Picasso, que iniciará el cubismo siguiendo los pasos de Cézanne, abandonará el género paisaje, tras los experimentos en Horta de Ebro realizados en el año 1909, para fijar su atención en el bodegón y la figura.

Así las cosas, un pintor formado en el cubismo, como fue Fernand Léger, publicó en 1914, en *Soirées de Paris*, un artículo titulado «Les réalisations picturales actuelles» en el que dice: «Ahora, los trenes y los automóviles, con su penacho de humo o de polvo, acaparan para sí toda la carga dinámica, pasando el paisaje a un lugar secundario y decorativo»⁴.

Entre la funcionalidad de la máquina, el dominio de los objetos y el psicologismo expresionista, el interés por el paisaje se diluirá durante la modernidad vanguardista.

El abatimiento del plano horizontal para convertirlo en vertical, que caracteriza uno de los procedimientos más tópicos del cubismo, trajo como consecuencia la disolución del paisaje como tema pictórico. Al romper el cubismo con la idea de ilusión

² Joachim Ritter, «Paisaje», en *id.*, *Subjetividad. Seis ensayos*, Barcelona, Alfa, 1986, p. 131.

³ Citado en AA.VV., *Toulouse-Lautrec de Albi y de otras colecciones*, Madrid, Fundación Juan March, 1996, p. 38.

⁴ Fernand Léger, «Las actuales realizaciones pictóricas», en *id.*, *Funciones de la pintura*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969, p. 26.

perspectiva para generar una analítica de las formas que son proyectadas sobre el plano del cuadro, se rompe con la idea de «espacialidad» que está implícita en la perspectiva.

La pintura abstracta, que surgirá en 1910, sólo tres años después de los primeros cuadros cubistas, se fijará en los valores plásticos, como el color, la forma, la textura, la composición, el ritmo, la secuencia de elementos, etcétera, reduciendo la noción de espacio a las dos dimensiones del plano, o si se quiere, aplanando el espacio.

Aunque con frecuencia muchos cuadros abstractos de los primeros años tienen su origen en paisajes, tal como se puede apreciar en la pintura de Kandinsky, Mondrian, Paul Klee o Malevich, entre otros muchos pintores, para que los cuadros de estos artistas pudieran ser abstractos han tenido que renunciar a los aspectos representativos, es decir, a las cualidades paisajistas, para operar sólo desde la autonomía pictórica del libre juego de sus elementos plásticos, que no pueden quedar atados a ninguna referencia exterior a la propia pintura.

Una pintura en la que ha sido reducida su espacialidad a un plano reclama, como es lógico, un tipo de composición cuyos elementos deben regirse por otras relaciones, muy diferentes a aquellas que pretenden conseguir la ilusión de un espacio tridimensional. El juego compositivo que va a ofrecer la pintura abstracta, basado sólo en relaciones sintagmáticas, es sorprendente.

Tal como ha señalado Donald Judd, atacando al ilusionismo propio de la pintura, «Dos colores sobre la misma superficie se encuentran casi siempre a distintas profundidades»⁵. Es decir, el subconsciente histórico que arrastra el hábito de contemplación de la pintura ilusionista que hemos aprendido a ver desde el Renacimiento nos induce a entender que, incluso en obras tan abstractas, irreferenciales y esquemáticas como los rectángulos bicolors de Rothko, uno de los colores parece que se aproxima, mientras que el otro asume en el subconsciente de quien contempla el papel de fondo, surgiendo en la interpretación de muchos espectadores la idea de un suelo y un horizonte, es decir de un esquemático paisaje. El propio Judd subraya unos renglones después: «El espacio de Rothko tiene poca profundidad y sus rectángulos suavizados son paralelos al plano, pero el espacio es ilusionista casi por tradición»⁶. Esta no es una tesis excéntrica pues un historiador y crítico de arte, Robert Rosenblum, va a buscar esa tradición en el romanticismo nórdico y, más concretamente, en la obra de Kaspar David Friedrich⁷.

A finales de los años sesenta del siglo XX, cuando la modernidad empieza a ser claramente contestada, la sensibilidad posmoderna va a redescubrir un auténtico filón en la antigua categoría anticlásica de lo pintoresco y en el paisaje que volverá a recuperar su posición como tema artístico. La recuperación del paisaje ha sido lenta, pero los precedentes se pueden rastrear en un artista que va a iniciar, sin pretenderlo, una vuel-

⁵ Donald Judd, «Specifics Objects», *Arts Yearbook* 8 (1965), p. 79. Hay traducción en español en *id.*, «Objetos específicos», *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996, p. 14.

⁶ *Ibid.*

⁷ Véase Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza, 1993.

ta al tema del paisaje, aunque, en sus obras, se trata de paisajes sin *topos*, estigmatizados por la travesía del desierto al que habían sometido al tema las vanguardias.

Se trata del compositor californiano John Cage, que estuvo influido por el pensamiento del filósofo posromántico americano Henry David Thoreau quien, siguiendo las ideas rousseauianas, tras proclamar la desobediencia civil al Gobierno de los Estados Unidos, se retiró de la civilización yéndose a vivir en una cabaña primitiva que situó a las orillas del lago Walden, desde donde escribió *Walden; or Life in the Woods*⁸.

John Cage, que ha seguido muy de cerca las doctrinas de Thoreau, es autor de cinco obras musicales presentadas bajo el significativo título *Imaginary Landscape*, se trata de una serie de obras «electroacústicas» compuestas y elaboradas entre 1939 y 1952⁹, que surgen de una interpretación libre de la idea de Erik Satie de realizar transposiciones sonoras de procesos derivados de las artes plásticas, lo que sarcásticamente denominará *musique d'ameublement*¹⁰, idea que Cage transformará en «música de ambiente», en puro paisaje sonoro.



70. John Cage, *Solo for voice 3*, 1970.

⁸ Henry David Thoreau, *Walden. Seguido de Del deber de la desobediencia civil*, Barcelona, Del Cotal, 3^a 1973, 1983.

⁹ Las obras son: *Imaginary Landscape n.º 1*, para dos electrófonos de velocidad variable, dos micrófonos, piano y plato (1939), esta obra posee el interés de ser la primera que utiliza sonidos electrónicos generados en directo; *Imaginary Landscape n.º 2*, para quinteto de instrumentos electromecánicos (1942); *Imaginary Landscape n.º 3*, para sexteto de instrumentos electromecánicos (1942); *Imaginary Landscape n.º 4*, para doce aparatos de radio y veinticuatro intérpretes con director (1951); *Imaginary Landscape n.º 5*, para 42 cintas magnetofónicas pregrabadas con cualquier sonido (1952); a estas piezas habría que sumar *In a Landscape*, para arpa o piano solo (1948).

¹⁰ Véase Erik Satie, *Écrits*, París, Champ Libre, 1977.

Un mapa de Concord, la ciudad donde nació, vivió y paseó Thoreau, se convierte en una de las páginas de su partitura *Solo for voice 3*, en la que solicita a los intérpretes que lean musicalmente las líneas que representan el territorio, tales como los caminos, los ríos, las vías del ferrocarril, las localidades y los signos convencionales del mapa. A partir de las obras musicales de John Cage surge todo un género de obras sonoras denominado *Sound-scape*.

John Cage, como los jardineros paisajistas de finales del siglo XVIII, estaba profundamente interesado en el mundo oriental, en su filosofía contemplativa y en el desorden azaroso de sus composiciones basadas en los procesos de la naturaleza. Además de un creador e intérprete excepcional de *Hai-kus*, fue un observador de los preceptos del budismo zen, en los que se interesó a la raíz de la lectura, en 1945, del libro titulado *La transformación de la naturaleza en arte*, de Ananda Coomaraswamy, donde se concienció de que «la responsabilidad del artista es imitar la naturaleza en su modo de actuar»¹¹. Posteriormente, desde 1960, utilizó el libro de oráculos chino *I Ching* como método de composición musical y como guía de comportamiento.

A través del Zen aceptó las leyes del azar, es decir, los comportamientos recónditos de la naturaleza y también se interesó por la contemplación meditativa como método creativo. Por esa razón, John Cage puede ser considerado el eslabón de unión entre el interés por lo pintoresco y lo exótico de los siglos XVIII y XIX y su resurgimiento en la posmodernidad. Él se convertirá en el mentor de varias generaciones de artistas tanto de Estados Unidos como de Europa. Entre ellos Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long y Robert Smithson, entre otros artistas practicantes del *land art* y constructores de *earthworks*, que han reconocido su influencia directa.

Un par de precedentes

La asunción del nacional socialismo al poder en Alemania supuso una larga diáspora de intelectuales y artistas alemanes que, no pudiendo aguantar las condiciones ideológicas impuestas por el régimen, aceptaron la invitación para trabajar en las universidades de los Estados Unidos. Muy significativa fue la arribada de algunos profesores de la Bauhaus, tales como Walter Gropius, Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy, Josef Albers o Herbert Bayer que ocuparon puestos directivos en los departamentos de arquitectura y arte de diferentes universidades norteamericanas intentando continuar en ellas la labor pedagógica iniciada en Europa. La New Bauhaus, dirigida por Moholy-Nagy, y el Black Mountain College, cuyo departamento de arte estaba dirigido por Josef Albers¹², serán ejemplos de la deuda que los artistas norteamericanos tienen con ellos.

Uno de estos profesores, el austriaco Herbert Bayer, que había destacado en la Bauhaus en la especialidad de tipografía y fotomontaje, ayudando a la revolución de

¹¹ John Cage, «Una declaración autobiográfica», en *id.*, *Escritos al oído*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999, p. 35.

¹² Véase el apartado «Del antropomorfismo a la geometría», del capítulo 3 de este libro.



71. Herbert Bayer, *Earth Mound*, The Aspen Institute for Humanistic Studies, 1955.

este género gráfico, llegó a los Estados Unidos en 1938. Tras una estancia en Nueva York, se le encargó la construcción del campus y los edificios del The Aspen Institute for Humanistic Studies, en el estado de Colorado, en un paraje situado en las faldas de las Rocky Mountain, lugar de una inusitada belleza, sobre todo para alguien que llega de Centroeuropa. Allí, entre los años 1953 y 1974, diseñó y ordenó el campus y se encargó de construir una serie de edificios, como el centro de recepción, aulas, seminarios y alojamientos, en un tópicico estilo de la Bauhaus, con pequeños pabellones de una o dos plantas, pero fijándose mucho en la forma de las montañas, como se aprecia en el Walter Peapcke Memorial, edificio destinado a administración, biblioteca y auditorio, construido en 1962, cuya cubierta sigue la inclinación y el ritmo de las laderas de la cordillera que siempre está presente como telón de fondo.

En ese campus, formado por pequeños pabellones dispersos entre abedules y abetos, y que posee y conserva un fuerte carácter rural al estar situado entre la pétrea ladera de la montaña Castle Creek y el río Roaring Fork, Herbert Bayer va a construir, en 1955, sobre una pradera natural junto al edificio de recepción, dos elementos de exterior muy novedosos: el *Marble Garden* y el *Earth Mound*¹³ (fig. 71).

El «jardín de mármol» es una plataforma enlosada que se apoya directamente sobre el suelo formando una cuadrícula de nueve por nueve piezas de mármol blanco de

¹³ La descripción, planos y fotografías, tanto del campus y los edificios como de estas obras, se pueden ver en Bernhard Widder, *Herbert Bayer. Architektur, Skulptur, Landschaftsgestaltung*, Viena, Springer, 2000, pp. 70-72.

un metro veinte centímetros de lado cada una. Sobre esta cuadrícula, de poco más de diez metros de lado, se hallan colocadas una serie de piezas, también de mármol blanco, de contundentes formas geométricas, que constituyen un recinto abierto al paisaje por los cuatro costados. Los únicos referentes en aquellas fechas para una obra como ésta eran las maquetas de Isamu Noguchi para las *Play Mountain*, ya que el *Marble Garden* que el propio Noguchi diseñó para la Yale University, que es muy parecido a esta obra, es posterior, de 1960-1964.

El *Earth Mound* es una construcción aún más sorprendente ya que, en el mismo suelo de la pradera, se ha excavado un gran círculo, con un diámetro de doce metros y con una profundidad de unos cincuenta centímetros. La tierra que se ha extraído se ha depositado en el borde de la excavación, de manera que forma un pequeño muro anular que configura un recinto que, dada su escasa altura, queda abierto a la vista por todos lados. En el interior y colocado excéntricamente al círculo, se han dejado como testigos un pequeño montículo, un hoyo y una piedra desbastada, toda la excavación se ha dejado cubrir por la vegetación de tal manera que la obra tomaría la apariencia de un accidente natural del terreno si no fuera porque el rigor geométrico de la figura que lo forma no puede ser obra de la naturaleza.

Esta pieza fue calificada desde el principio de *earthwork*, literalmente «trabajo de tierra», palabra del vocabulario jardinero donde se emplea para designar la explanación, la construcción de terrazas o la alteración de laderas. Cuando en 1968 se realizó la exposición titulada *Earthwork*, en la Dwan Gallery de Nueva York, en la que se presentaron los primeros trabajos de jóvenes artistas que actuaban en el territorio, se



72. Herbert Bayer, *Mill Creek Canyon Earthworks*, Kent, Washington, 1979-1982.

exhibieron en ella fotografías del *Earth Mound* de Aspen¹⁴, lo que le permitió a Bayer ser considerado uno de los padres del género, posición confirmada con el proyecto, en 1979, y la construcción, en 1982, del *Mill Creek Canyon Earthworks* (fig. 72), una versión más elaborada y a tamaño urbano, de poco más de una hectárea de extensión, construida como parque público en los territorios de la cuenca inundable del pequeño río que pasa por la ciudad de Kent, en el suburbio de Seattle¹⁵.

A finales de los años cincuenta, desde unos presupuestos bien distintos de los que animan a John Cage o Herbert Bayer, y que sin duda alguna no conocía en aquella época, el artista César Manrique, natural de Lanzarote, está realizando una pintura abstracta y matérica que toma los motivos de su inspiración de las lavas volcánicas que cubren buena parte del suelo de su isla natal, realizando así sus cuadros con grumos de pintura que emergen de la tela y con superficies craqueladas. Se trata de unos cuadros que pueden ser interpretados como paisajes genéricos.

En 1964 emprende Manrique un viaje a Nueva York, ciudad en la que permanece durante año y medio, integrándose en el ambiente artístico y frecuentando pintores tanto del expresionismo abstracto como del *pop art*¹⁶. Pero antes de partir hacia América recibe el encargo de colaborar en la recuperación de unas cuevas de origen volcánico que se encuentran al norte de la isla y que se están deteriorando por culpa del abandono. Afectado por la nostalgia de su soleada y apacible isla, en Nueva York comienza a imaginar la transformación de ese lugar, llamado los Jameos del Agua, en una fantástica discoteca con restaurante, como los que frecuenta en Nueva York, para lo que idea un proyecto y cuando regresa, en el verano de 1966, dirige las obras para dar acceso y acondicionar los Jameos del Agua, que se inauguran, en su primera fase, el verano siguiente, en 1967.

He intentado ser preciso con las fechas ya que este trabajo de César Manrique, realizado en la apartada isla de Lanzarote, se inicia cuatro años antes de los primeros trabajos de *earthwork* y de *land art*, que se construyen y realizan en el verano de 1968 y se exponen en la Dwan Gallery de Nueva York por primera vez. Obviamente, antes de que cuaje o se generalice una tendencia o modelo de comportamiento artístico, existe toda una serie de intentos o de precedentes, como el de Herbert Bayer; sin embargo, creo que esta primera obra en el territorio de César Manrique es un trabajo maduro que no surge casualmente, los precedentes son sus propias pinturas matéricas, y que, además, tendrá una continuidad, tanto en la actividad del artista, que llegará a dejar de pintar durante una década para dedicarse a trabajar en el territorio, como en la isla de Lanzarote, donde realiza una serie de obras que culminan con el Jardín de Cactus, inaugurado en 1992, pocos días antes de su inesperada muerte¹⁷.

¹⁴ Cfr. Kristine Stiles y Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings*, Berkely, University of California Press, 1996, p. 503.

¹⁵ Véase John Beardsley, *Earthworks and beyond. Contemporary Art in the Landscape*, Nueva York, Abbeville, 1998, pp. 94-97.

¹⁶ Véase Fundación, *César Manrique. Nueva York*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996.

¹⁷ Entre las obras realizadas en el territorio de Lanzarote habría que destacar: Jameos del Agua, en el malpaís de la Corona, el Restaurante el Diablo en Timanfaya, el Mirador del Río en el alto de Famara, su propia casa en el Taro de Tahiche, hoy convertida en Fundación César Manrique, y el Jardín de Cactus en Guatiza.



73. César Manrique, Jameos del Agua, Lanzarote, desde 1964.

Con el nombre de jameo se conoce una formación geológica de origen volcánico que surge al enfriarse los cauces por los que circula la lava que escurre por la ladera del cono volcánico. Tras depositarse las sucesivas capas de ceniza y lapilli sobre los chorros de materia incandescente, se forman unos tubos que pueden llegar a tener en algunos tramos hasta sesenta metros de diámetro. Por la explosión de gases o por hundimiento, se abren al exterior, en la parte superior de las bóvedas, torcas o grietas por las que se puede penetrar. A esas simas que se abren en el suelo, cuando son grandes, se las denomina jameos. Para el pastor o el campesino, los jameos, en el abrupto terreno volcánico de erizadas rocas, son peligrosos ya que pueden caer en ellos los animales y las personas sin posibilidad de salir, para el geólogo o el simple excursionista son una atracción curiosa, pero para un artista como César Manrique fue un reto el hacer accesibles esos espacios fantásticos, que superan en magnificencia y rareza a las grutas del parque Buttes Chaumon de París, que tanto atrajeron a dadaístas y surrealistas.

Los Jameos del Agua son un espacio creado por las fuerzas ígneas de la naturaleza y recreado por la voluntad humana de convertir, por medio del arte, un lugar inhóspito en una atractiva estancia destinada al solaz y recreo de los visitantes que recorren la isla de Lanzarote (fig. 73). El trabajo de César Manrique en los Jameos del Agua ni se apoya en ni ilustra ninguna teoría artística, al contrario de lo que suele suceder con buena parte de la obra de *earthworks* de los norteamericanos, tan preocupados por expli-

car y argumentar con palabras sus acciones, pero esto no quiere decir que César Manrique no tenga una pretensiones claras, sino que éstas son tan evidentes que no reclaman de grandes explicaciones literarias¹⁸. Si los artistas de *earthworks* construyen túmulos y horadan montañas para ensalzar su propio ego, él se agacha y desciende al fondo de las cuevas para sacar de ellas lo que tan insólito paisaje tiene de característico.

Como pintor, César Manrique dominaba la escala monumental y ya había realizado murales de gran tamaño para edificios públicos, tales como el Aeropuerto de Gaudicometa y el Parador Nacional de Turismo de Arrecife, ambos en Lanzarote. Cuando se enfrenta a la obra de los Jameos del Agua, sin embargo, no va a ir con la mentalidad del muralista que quiere dejar su huella personal, su gesto expresivo, sino que atiende a las formas y materiales de la cueva, escucha sus ecos, respeta sus agrestes texturas. Se trataba de acompañar con mínimas actuaciones la obra de la naturaleza, adaptándose a las condiciones y posibilidades de cada rincón, más que de imponer unas estructuras o una geometría predeterminadas. Así, sin elevar muros de hormigón ni tapias de ladrillo, sin introducir elementos ajenos a la propia naturaleza del lugar, simplemente, haciendo evidentes las cualidades del sitio, tales como el craquelado de las rocas, las diferentes rugosidades de las piedras, los cordones de lava, los reflejos del agua, la feracidad de la vegetación, César Manrique fue capaz de sacar partido de la ruina de un fenómeno geológico convirtiéndola en un lugar que ahora posee un carácter único e inconfundible.

En este sentido, la inteligencia de Manrique consistió en no intentar llenar o decorar ese espacio, sino en dejar hablar a las lavas para que ellas pudieran contar su propia historia, por tanto, lo único necesario y, a la vez, lo realmente difícil, era superar el *horror vacui* y frenar el instinto de pintor para entender los irregulares muros y el lago, la bóveda y el óculo abierto en ella como acontecimientos que, estando ya allí, el artista, con su trabajo creativo, debe hacer visibles. No se trataba de colocar dentro de la cueva unos cuantos reflectores de luz eléctrica que iluminaran las rocas, sino de mostrar al visitante dónde mirar, de insinuar qué es lo que hay que ver, de inducir a la comprensión y al disfrute de algo que, en el fondo, es tan prosaico como las negras paredes irregulares de una cueva.

Los Jameos del Agua, a pesar de encontrarse en suelo rural, relativamente alejado de núcleos urbanos, en una especie de desierto de lava que no permite la agricultura, sobrepasa el concepto de obra de *land art* o el calificativo de *earthwork* para, sin negar las cualidades que le unen a aquellas experiencias, convertirse también en una obra pionera de este nuevo género que se conocerá pocos años después con el nombre de «arte público» ya que, además de atender a las características específicas del lugar, respetando la forma y condiciones de la cueva volcánica y del hábitat natural, cumple una función social y educativa, permitiendo hablar a la cueva de su historia natural, acondicionando estos espacios para el disfrute estético y para el conocimiento de los fenómenos geológicos, proporcionando un espacio de esparcimiento social y generando un

¹⁸ Con todo, el artista ha publicado un libro: César Manrique *et al.*, *Lanzarote. Arquitectura inédita*, Arrecife, Cabildo Insular de Lanzarote, 1974, ²1988; y el resto de sus escritos, artículos y entrevistas está recogido en César Manrique, *Escrito en el fuego*, Lázaro Santana (ed.), Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988, ²1991.

foco de riqueza turística. César Manrique, trabajando junto con carpinteros y herreros, albañiles y canteros, ha construido en los Jameos del Agua bancos y lámparas, escaleras y barandillas realizando una obra de «arte público» que, además de poseer cualidades estéticas, posee una utilidad¹⁹.

En las propuestas de Herbert Bayer y César Manrique que he comentado se puede apreciar un cambio sustancial, ya que se pasa de entender la obra de arte como un objeto físico (cuadro o escultura) a extender el concepto de obra de arte a un mundo de ideas, proyectos o actuaciones que, como las que van a realizar estos artistas, comprometen territorios y paisajes.

La cualidad del lugar

Desde 1968 algunos artistas interesados en desarrollar obras de grandes dimensiones abandonan el ámbito inhóspito de la ciudad y buscan, para desarrollar su trabajo, lugares recónditos de la naturaleza rechazando localizar sus obras monumentales en el espacio urbano que, al configurarse como nudo de intereses sociales, políticos y económicos muy potentes, impide la implantación en él de obras de arte vanguardistas.

Muchas de estas obras, que reconocemos con los nombres de *earthworks* y *land art*, comparten con el monumento urbano la particularidad de estar enclavadas en un lugar determinado, diferenciándose así de la escultura «transportable», es decir, de aquellas obras que por su reducido tamaño pueden ser colocadas en cualquier lugar o, al menos, en más de un lugar sin que sufran alteración, ya que no han sido pensadas ni realizadas en un sitio concreto o para un lugar determinado. En este sentido, una buena parte de las obras de *land art* tienen una estrecha vinculación con el entorno en que se sitúan, mayor aún de la que suelen ofrecer los monumentos urbanos modernos. La obra de *land art*, una vez realizada, se queda en el sitio donde se ha generado, perteneciendo desde entonces a él y evolucionando con él.

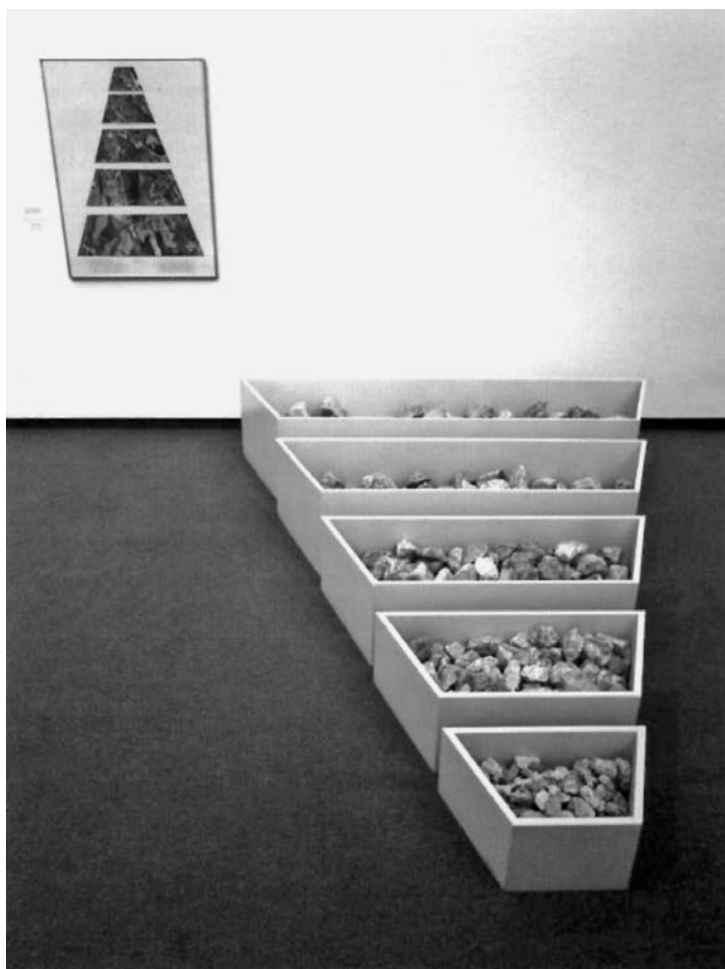
La vinculación al paisaje es la característica más específica de las obras de *land art*, ya que están ligadas a un emplazamiento y toman gran parte de su contenido de la relación que establecen con las características propias de un entorno físico particular. En este sentido, no son objetos discretos concebidos para una estimación aislada, sino elementos comprometidos e integrados con sus respectivos entornos, creados para proveer una experiencia única de un lugar concreto.

En la huida de la obra de arte al campo, al entorno de la naturaleza, algunos críticos, como Achille Bonito Oliva, pretenden reconocer una actitud del artista del *land art* norteamericano entre el romanticismo del *cow boy* y la prepotencia del hombre dominador²⁰. En esta encrucijada se pueden situar las dubitativas contradicciones de un artista como Robert Smithson, las rotundas afirmaciones erigidas con cientos de toneladas de tierra por Michael Heizer o la presunción de dominar los más impetuosos fenómenos atmosféricos, como es el rayo que tiene Walter de Maria.

¹⁹ Véase Javier Maderuelo, *Jameos del Agua*, Tegui, Fundación César Manrique, 2006.

²⁰ Achille Bonito Oliva, *Europe / America the Different Avant-Gardes*, Milán, Deco press, 1976, p. 23.

Robert Smithson comenzó su carrera artística empleando el vocabulario limpio del *minimal art*, recurriendo a formas geométricas perfectas, objetos fabricados industrialmente, con aspecto de objetividad y apariencia de racionalidad, pero él no se consideraba un artista minimalista. Al abandonar la idea de seguir realizando un arte objetual, la aportación que hizo Robert Smithson fue fijarse en el valor del lugar, del «sitio», en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio. A partir de la idea de «sitio», tan próxima al pensamiento arquitectónico, Smithson elaboró una dialéctica con su contrario el «no sitio»²¹. *Site* y *nonsite* se reflejan el uno al otro como espejos que centran la atención en lo que reflejan más que en lo que ellos mismos son.



74. Robert Smithson, *A Nonsite*, Franklin, New Jersey, 1968.

²¹ A partir de ahora utilizaré la terminología original de Smithson: sitio = *site*, no sitio = *nonsite*.

El *site* es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene para observar y trabajar, mientras que el *nonsite* es la «obra» expuesta en la galería, que suele consistir en arcones con formas heredadas del minimalismo, marcadamente geométricos, de fabricación industrial, que contienen muestras de materiales extraídos en el *site*, que se presentan acompañados de imágenes fotográficas (fig. 74). Los *nonsites* tienen la claridad de los símbolos en los que los niveles visuales y verbales del discurso están coordinados pero no fundidos. En la galería de arte, el *nonsite* nos remite al *site* y, si acudiéramos a los sitios de donde se han extraído originalmente los materiales, generalmente piedras, podríamos ver el *site* y reconocer el desmonte realizado para recoger los materiales, pero no podríamos ver lo extraído, que es lo que forma el *nonsite*.

Cuando planteó estas obras, Smithson fue más sutil que otros artistas de *earth-works*, porque él no estaba simplemente interesado en el terreno como otro material escultórico, sino que era el medio sobre el que expresar su interés por establecer nuevos conceptos de espacio. Ampliando la dialéctica *site-nonsite*, Smithson consideró que si la escultura trataba del espacio, entonces también debería tratar de su opuesto, es decir del «no espacio», tal como John Cage había hecho con el sonido y el silencio. Pero el «no espacio» de Robert Smithson, como después sucederá con el concepto de «no lugar» en Marc Augé²², está formado por todos aquellos lugares que se repiten de forma análoga por todas partes del mundo, que constituyen un siempre presente «ningún-sitio» y que, por extensión, Smithson enumera como: galerías de arte, museos, autopistas, multicentros, gasolineras, restaurantes de comida rápida, cinematógrafos...²³, en pocas palabras, toda construcción humana carente de identidad propia que no guarde relación de dependencia con el lugar geográfico en el que se asienta. Esta negación de la cualidad de espacio a la que somete Smithson a estas construcciones implica una crítica indirecta a la arquitectura despersonalizada y tediosa, y guarda una estrecha relación, no mencionada por los estudiosos del arte, con la postura de rechazo por parte de algunos arquitectos a la uniformidad constructiva ramplona en que han devenido las prácticas epigonales del «movimiento moderno» con la construcción de estos «espacios importantes» que son los museos, gasolineras, multicentros, cines, etcétera, que se repiten indefectiblemente idénticos por toda la geografía mundial.

El espacio que para Robert Smithson tiene la cualidad de lugar es aquel que posee características de pintoresquismo. Como señala Robert Hobbs:

Smithson es el gran redescubridor de lo pintoresco: buscó métodos para entender las zonas industriales devastadas y considerarlas en términos estéticos, y encontró un concepto en lo pintoresco que se ocupa principalmente del cambio y que asume una distancia estética entre el espectador y el paisaje.

²² Véase Marc Augé, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.

²³ Cfr. Robert Hobbs, «Smithson's Unresolvable Dialectics», en Robert Hobbs (ed.), *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1981, p. 25.

Mientras los *sites* y los *earthworks* se ocupan de lo pintoresco, sus *nonsites* tratan principalmente de manifestar el significado a través de ideas comúnmente asociadas con los materiales empleados²⁴.

Lo que Robert Smithson entiende por pintoresco no tiene nada que ver con las imágenes de los cuadros de Claude Lorrain o con la jardinería inglesa del siglo XVIII, su idea del pintoresquismo encierra una especie de afán regenerador del territorio, que tiene algunos puntos en común con las incipientes ideas ecologistas de aquellos años. En los innumerables viajes que realizó Smithson por los Estados Unidos desde la adolescencia quedó fascinado con la contemplación de los desoladores paisajes artificiales que se producen en la explotación de minas y canteras, así como con los vertederos de residuos industriales. Esta fascinación le atraía y le repelía a la vez. En su postura como artista no lamentaba los destrozos ocasionados por los desechos industriales ni apoyaba las reivindicaciones promovidas por los incipientes ecologistas. En este punto era más un formalista distanciado del mundo, fascinado únicamente por el aspecto y la escala de los vertidos de desechos y por la magnitud de la contaminación. Su propuesta más radical fue actuar sobre estas heridas producidas al territorio por la industrialización y la especulación esquilmodora.

Por esta razón Simón Marchán opina que

[...] el *land art* no ha sido un movimiento «crítico», ya que en vez de manifestar la violación de la naturaleza en su contexto social como algo vinculado a unas condiciones sociales, económicas, ha buscado refugio en paisajes lejanos, desprovistos de ligazones directas. La tendencia se ha esforzado más por una aproximación visual a la realidad natural que por su transformación²⁵.

En uno de sus escritos, redactado en forma de proclama con letras mayúsculas, Robert Smithson explica:

Por el país hay muchas zonas de minas, canteras en desuso, y lagos y ríos polucionados. Una solución práctica para la utilización de tales lugares devastados sería reciclar la tierra y el agua en términos de *earth art*. Recientemente, cuando estuve en Holanda, trabajé en una cantera de arena que iba a ser de nuevo desarrollada. Los holandeses son especialmente conscientes del paisaje físico. Debe establecerse una dialéctica entre el reciclaje de la tierra y el empleo de las minas. El artista y el minero deben tomar conciencia de sí mismos como agentes naturales. Esto es extensible a todo tipo de minas y de edificios. Cuando el minero o el constructor pierden de vista lo que están haciendo en aras de la abstracción o de la tecnología, no pueden enfrentarse a la necesidad. El mundo necesita carbón y autopistas, pero no necesitamos los resultados de la explotación minera. La economía, cuando se abstrae del mundo, es ciega respecto al proceso natural. El arte puede convertirse en un recurso que sirva de mediador entre el ecologista y

²⁴ Robert Hobbs (ed.), *Robert Smithson...*, cit., p. 14.

²⁵ Simón Marchán Fiz, en AA.VV., *Diccionario del arte moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1979, p. 299.



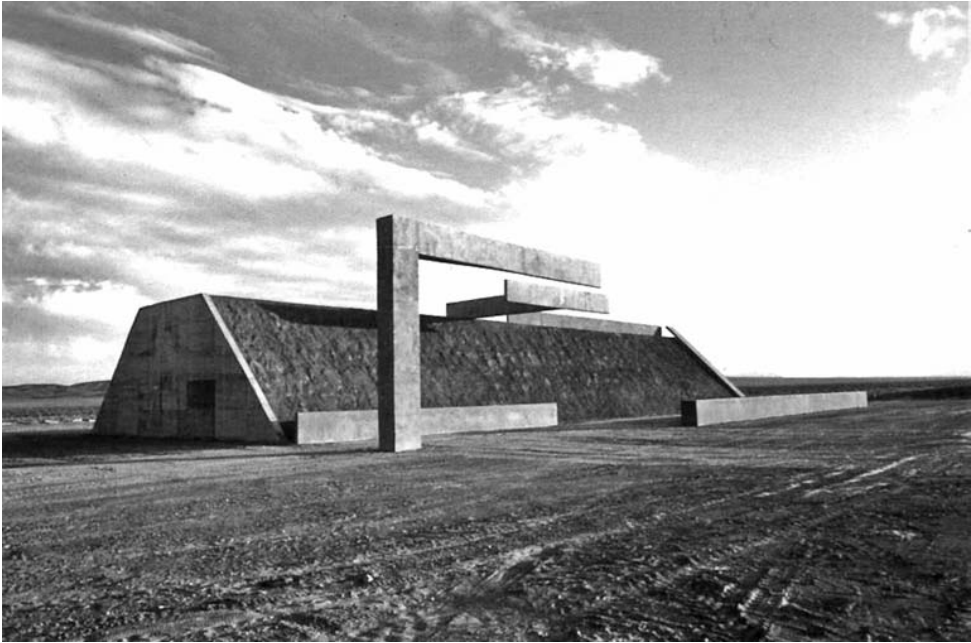
75. Robert Smithson, *Broken Circle and Spiral Hill*, Emen, Holanda, 1971.

el industrial. La ecología y la industria no son caminos de dirección única, más bien deberían ser caminos que se cruzan. El arte puede ayudar a proveer la necesitada dialéctica entre ellos²⁶.

Estas ideas, expresadas en 1971, han empezado a ser tenidas en cuenta por los urbanistas y se han ido incorporando a la legislación que regula los usos del suelo. En cualquier caso, y a pesar de su trasfondo reformista, denotan una idea del arte como algo socialmente utilitario que va a tener una gran repercusión en la creación artística de los años setenta y ochenta. De esta manera, Robert Smithson planteó una nueva visión del monumento, argumentando que los *earthworks* podían ser medios para recuperar la tierra en términos artísticos. Con esta idea escribió a numerosas compañías mineras, especialmente las de explotaciones al aire libre, hasta que finalmente consiguió realizar tres grandes obras: *Spiral Jetty* (1970), *Broken Circle and Spiral Hill* (1971) (fig. 75) y *Amarillo Ramp* (1973), en el transcurso de cuya construcción perdió la vida en un accidente mientras estaba filmando la obra desde un helicóptero.

Otra faceta a tener en cuenta en estas obras de *land art*, que las relaciona con la idea de monumento, es el carácter megalómano que suelen poseer basado en una in-

²⁶ Robert Smithson, «Untitled, 1971», en Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979, p. 220. También en Jack Flam (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, University of California Press, 1996, p. 376.



76. Michael Heizer, *Complex One / City*, Nevada del Sur, 1972-1976.

terpretación muy particular de la historia lejana, en los monumentos megalíticos, egipcios o precolombinos²⁷. Estos monumentos, eminentemente públicos, eran en la antigüedad generalmente urbanos, aunque hoy se encuentren enclavados en medios rurales cuando no reabsorbidos por la selva. Todos los estudiosos que se han ocupado del *land art* coinciden en subrayar la atracción que sobre estos artistas han ejercido algunos de los paisajes de carácter mágico que han sido ofrecidos por los hombres de otras culturas como tributos a sus divinidades, como es el caso de los circos megalíticos de Stonehenge o Avebury. Esta influencia queda confirmada en artículos como el publicado por Robert Morris en 1975, donde establece un parangón entre los surcos trazados por los indios en el desierto peruano de Nazca y la actitud de ciertas obras de Mary Miss, Chris Burden, Bruce Nauman y Alice Aycock, entre otros que no menciona, como Richard Long²⁸.

Cuando el escultor Michael Heizer dice «Me gusta ligarme al pasado», ese pasado es claramente arqueológico. Su padre, que fue un conocido arqueólogo, le introdujo muy pronto en el mundo de los monumentos prehistóricos, particularmente en los de la América precolombina. Una de sus obras titulada *Displaced / Replaced Mass* (1969) supone una alusión al traslado de los grandes monolitos que forman los Colosos de

²⁷ Véase Lucy R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, Pantheon Books, 1983.

²⁸ Cfr. Robert Morris, «Aligned with Nazca», *Artforum* (octubre 1975), p. 26.

Memnon en el valle de los Reyes, en Egipto²⁹, mientras que en *Complex One / City* (1972-1973) (fig. 76), el primero de un grupo de elementos escultóricos planeados por Heizer para un lugar concreto, se aprecian referencias tanto de Chichén Itzá, en el Yucatán, como de las mastabas egipcias. Frente a la tremenda masa que forma *Complex One / City*, Heizer excavó la zona creando una enorme depresión alrededor de la cual se debían situar los otros elementos que completan la obra. Lo que se ha construido de *Complex One / City*, obra que ha quedado inacabada, iba a ser uno de los lados de un enorme cuadrado que formaría un recinto cerrado como el que hay frente a la Pirámide de la Luna en Teotihuacán, en México; en las grandes plazas en Monte Alban, en el estado mexicano de Oaxaca; o en Tikal, en Guatemala.

Tanto *Spiral Jetty* y *Amarillo Ramp* de Robert Smithson, como *Complex One / City* o *Double Negative* de Michael Heizer, así como otras muchas de los *earthworks* monumentales, se encuentran en lugares inaccesibles al aficionado. En otros casos, como sucede con los trabajos de Christo, además, su instalación es efímera y las obras se desmontan una vez acabado su tiempo de exposición. El supuesto carácter social, de «arte público», que pretenden algunas de estas obras, parece entrar en contradicción con los recónditos parajes donde han sido instaladas y su presencia monumental carece de espectadores reales. El monumento se convierte así en una conmemoración de sí mismo, en un elogio del arte por el arte.

Esculpir la tierra

El pensamiento cartesiano ha inducido a crear en nuestra mente un concepto de espacio isótropo cubierto por una especie de cuadrícula matemática ideal. Por lo general, para el arquitecto situado sobre el tablero, este espacio puede tener, además, una condición métrica y una orientación que insinúa direcciones, y si el motivo particular de su trabajo se encuentra ubicado dentro de un entorno histórico o característico, el concepto de espacio se velará con connotaciones estilísticas, se convertirá en un espacio estilizado y temporalizado. Algunos artistas plásticos que han logrado superar la trama cartesiana y el concepto de espacio euclidiano están mirando el espacio con otros ojos. Intentan cargar el espacio con otros contenidos de carácter más simbólico o emotivo que el de «estilo», descubriendo en él pliegues que trastornan la visión convencional que la cultura cientifista nos ofrece del mismo.

El *land art*, a pesar de sus contradicciones, ha sugerido una serie de nuevas visiones del espacio, del paisaje y de la naturaleza. Ha extendido conceptos como los de belleza o sublimidad desde la naturaleza en su estado salvaje o reordenada por el gusto estético del hombre, hasta la naturaleza en algunos de sus estados alterados o, incluso, degradados.

La acción del hombre sobre la naturaleza, desde los tiempos prehistóricos, no es diferente a los demás tipos de acciones que ha realizado y que hoy día nos causan asom-

²⁹ Por su parte, Gilles A. Tiberghien relaciona visualmente el buda excavado en la roca del valle de Bamiyan, en Afganistán, con *Displaced / Replaced Mass*. Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, París, Carré, 1993, pp. 65 y 67.

bro. El *homo faber*, entre su afán de construir y su necesidad de saber, ha escarbado en el suelo procurando servirse de los materiales que encontraba, como se servía de la caza y de la vegetación. Al igual que sistematiza estas fuentes, desarrollando la ganadería y la agricultura, demostrando así su dominio racional sobre la naturaleza, el *homo faber* sistematiza la extracción de materiales del suelo, creando la minería, sin duda alguna, una de las mayores demostraciones de ingenio que ha sido capaz de desarrollar.

Los parajes en los que ejerce estas actividades resultan ser muy particulares. Son paisajes, las más de las veces, físicamente turbadores debido a que geológicamente son regiones que han sufrido fuertes movimientos telúricos, se encuentran en lugares de difícil acceso y se hayan cargados de significados, en un principio mágicos y más tarde históricos y económicos, debido a los tesoros que de ellos se extraen.

Lo lejos que nos encontramos hoy de aquellas industrias prehistóricas, en las que los hombres primitivos realizaban la magia de convertir la áspera piedra de cinabrio en espejeante mercurio, por encontrarnos embobados con la magia de las «nuevas tecnologías», supone un distanciado olvido de aquellos parajes en los que hombres como topos, hoy todavía, siguen entrando en las entrañas de la tierra para recoger las rocas que hacen fuego, se endurecen, brillan o espejean, esas piedras que son capaces de matar o trastornar a los más lúcidos hasta hacerles perder la razón. En estos parajes, el hombre ha ido escribiendo, como lo hace con la fundación y crecimiento de la ciudad, toda su historia.

¿Qué puede fascinar a un escultor, como tal, en una mina? La palabra esculpir, de la que proviene el término escultura, significa quitar, extraer de un bloque de piedra a golpes de cincel los fragmentos que, según explicaba Miguel Ángel Buonarroti, liberan la figura que toda piedra contiene en su interior. Los bloques de piedra, a su vez, han sido extraídos, ¿esculpidos, tal vez?, de una cantera. Desde la Prehistoria, el hombre lleva arrancando a la tierra bloques de piedra para crear imágenes esculpidas, para construir las ciudades, para calentarse y para obtener metales resistentes o dúctiles.

Esos espacios geográficos a los que desde hace decenas de siglos el hombre ha insistido en arrancarle fragmentos de piedra son «lugares excitados». El término «excitar» tiene en español, entre otras, dos acepciones: mover y estimular. Efectivamente, este tipo de espacios han sido movidos y removidos, de ello no hay ninguna duda, pero la segunda acepción, estimular, significa incitar, aguijonear.

Casi todos los estímulos y aguijonazos que el hombre ha asestado a la tierra son producto de una incontrolada explotación del territorio, con fines industriales y especulativos, que lo han degradado irreversiblemente. En este sentido Robert Smithson, que pretendió llamar la atención a través del arte sobre este deterioro incontrolado por los urbanistas, dejó escrito:

Numerosos parques y jardines son recreaciones del Paraíso perdido, o del Edén, y no los sitios dialécticos del presente. En su origen, los parques y los jardines eran pictóricos; eran paisajes creados con materiales naturales y no «cuadros», creados con pintura.

Sin embargo, al lado de esos jardines ideales del pasado y de sus homólogos contemporáneos –los parques nacionales y los grandes parques urbanos–, están esas regiones infernales que son los vertederos, las canteras, los ríos contaminados. Debido a su

profunda inclinación hacia un idealismo puro y abstracto, la sociedad ignora qué es lo que conviene hacer con dichos lugares. Nadie quiere ir a pasar sus vacaciones en un verdedero público³⁰.

La tentación por excitar el espacio no es nueva. Para el hombre primitivo era fuente de riqueza y el propio espacio pródigo les atraía. Se asentaban al lado de la mina como se asentaban al lado del río, los lugares ricos en agua o energía eran buenos lugares, surgiendo así ciudades como Siracusa, en Sicilia, al pie de una cantera, donde el propio hueco de la cantera se convertía en un espacio destinado al arte al asentarse naturalmente en él uno de los más soberbios anfiteatros. Aún hoy, pasados más de veinte siglos, cantera y anfiteatro se siguen utilizando.

Los artistas de *land art* lanzan la idea de reinterpretar las canteras como una gran escultura que, con el lento paso del tiempo, va cambiando de contornos, adaptándose a la evolución de las técnicas de extracción de una obra colectiva, como es la ciudad.

Robert Smithson rescata un texto de Uvedale Price sobre lo pintoresco, que dice:

El aspecto de una lisa colina verde, desgarrada por torrentes, puede en principio considerarse con mucha propiedad como deformada, y por el mismo principio, aunque no con la misma impresión, por el que consideramos así una cuchillada en un animal vivo. Cuando la crudeza de una cuchillada así en la tierra se suaviza, y en parte se oculta y adorna por los efectos del tiempo y del aumento de vegetación, la deformidad, por este proceso natural, se convierte en pintoresca; y esto es lo que sucede con las canteras, con las minas, etc., que al principio son deformidades y que, en su estado más pintoresco, son consideradas como tales por un aprendiz de topografía³¹.

Esta turbadora idea, planteada a finales del siglo XVIII, va a ser el motor de las últimas obras de Robert Smithson. Las cuchilladas que excitan, mueven y agujieron el territorio, pretenden ser aceptadas y transformadas por el arte. Por eso, Smithson no sólo no rechaza los más espantosos paisajes producto del artificio descontrolado, sino que, premeditadamente, los busca:

Mi propia experiencia me dice que los mejores sitios para *earth art* son sitios que han sido alterados por la industria, urbanizaciones desconsideradas, o devastadas por la propia naturaleza. Por ejemplo, *Spiral Jetty* está construida en un mar desecado y *Broken Circle and Spiral Hill* en una cantera de arena. Estos terrenos están cultivados o reciclados por el arte³².

³⁰ Publicado en Nancy Holt (ed.), *The Writings...*, cit. Citado también por Barbara Rose, «La escultura norteamericana: del minimalismo al *land art*», en AA.VV., *La Escultura*, Barcelona, Skira, 1984, pp. 276-277.

³¹ Uvedal Price, *Three Essays on the Picturesque*, 1810. Citado en Robert Smithson, «Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape», *Artforum* (febrero 1973), p. 63. Reproducido también en Jack Flam, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 159.

³² Robert Smithson, «Frederick Law Olmsted...», *Artforum*, cit., p. 64. Jack Flam, *Robert Smithson*, cit., p. 165.



77. Robert Smithson, *Bingham Cooper Mining Pit*, 1973.

Robert Smithson, con su afición a visitar lugares que han sido excitados y deteriorados, se interesaba por conseguir vías para reconciliar al hombre con la naturaleza³³. Esta idea se refleja fielmente en el penúltimo proyecto realizado por Robert Smithson, fechado en 1973, cuyo título es *Bingham Cooper Mining Pit* (fig. 77).

Se trata de un proyecto para «recuperar para el arte» una gigantesca cantera a cielo abierto de 5 kilómetros de diámetro, considerada, durante mucho tiempo, como uno de los más ricos depósitos de cobre, molibdeno y oro del mundo, situada en el estado de Utah, en Estados Unidos. Por la escasa proporción de cobre que se estaba extrayendo, la mina se encontraba fuera de explotación. Un rumor hizo creer a Smithson que las autoridades iban a obligar a la Kennecott Copper Corporation a restituir la cantera como lugar de esparcimiento público y él se apresuró a preparar un proyecto del que se conservan sólo dos incipientes dibujos sobre fotografías, en los que Smithson propone rellenar el fondo del anfiteatro hasta conseguir una superficie circular plana sobre la que se construirían cuatro semicírculos en esvástica que sugerirían la sensación de rotación.

³³ Cfr. Lawrence Alloway, «Robert Smithson Development», *Artforum* (noviembre 1972), pp. 54-55.

Una cantera como esta de Bingham, que resulta indudablemente sobrecogedora, es lo que podemos denominar «espacio excitado». Muchos de estos espacios con sus inmensas dimensiones, sus impresionantes terrazas, el color vivísimo del mineral descarnado, no sólo están agujoneados por la mano del hombre, sino que resultan también un agujonazo para el ojo y la mente creativa del artista.

La metáfora de considerar los cráteres artificiales de canteras y minas como esculturas de las que se han extraído los fragmentos de piedra que le sobran, para descubrir los bancales y terrazas ocultos bajo el material, se completa con el trabajo del escultor alemán Ulrich Rückriem, que consiste en presentar esos fragmentos extraídos de la cantera con una manipulación mínima. Sus obras son grandes bloques prismáticos de granito sin desbastar sobre los que se perciben las labores de las cuñas que parten la piedra. Muchos de estos impresionantes bloques están horadados por líneas de perforación taladradas para los barrenos, que han provocado rupturas perfectas de la piedra (fig. 58).

Ante la presencia de estas enormes piedras, la teoría smithsoniana de la dialéctica *site / nonsite* nos reenvía al lugar, al «espacio excitado», del que se han extraído los bloques. Se presiente el hueco prismático dejado en la cantera, como en una imagen de las obras de Michael Heizer.

Lo sublime y lo maravilloso

Todos los «espacios excitados» no lo son en función de la acción violenta o intencionada del hombre sobre la naturaleza. En muchos casos, agentes atmosféricos, fuerzas telúricas o la propia dinámica del suelo dotan a un paraje de alguna característica particular que lo hace irresistiblemente atractivo. Desde el siglo XVIII un buen número de filósofos han dedicado su esfuerzo a estudiar dos categorías estéticas relacionadas con esta atracción hacia el paisaje, desarrollando las teorías de lo sublime, Edmund Burke y Immanuel Kant, y de lo pintoresco, William Gilpin, Uvedale Price, Richard Paine Knight, mientras que los pintores suizos Jean Jacques Bodmer y Jean Jacques Breitinger, durante el siglo XVIII, elaboraron una teoría sobre lo maravilloso aplicable al paisaje alpino.

Edmund Burke, en su *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*³⁴ atribuyó a lo sublime unas cualidades que lo caracterizaban: temor; oscuridad, tanto física como intelectual; poder, dominio de la naturaleza sobre el hombre; privaciones, como las tinieblas, la soledad y el silencio; vastedad, tanto vertical como horizontal, en ambas queda subsumida la escala relativa del observador humano; infinitud, que puede ser tanto literal como inducida por las dos últimas carac-

³⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757] [eds. cast.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985, con una traducción de Juan de la Dehesa (1807); e *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Ténos, 1987, con una traducción moderna de Menene Gras Balaguer].



78. Walter de Maria, *The Lightning Field*, Quemado, Nuevo México, 1974-1976.

terísticas de lo sublime: sucesión y uniformidad, las cuales sugieren una progresión sin límites³⁵.

La idea de lo sublime fue recuperada en la modernidad para el arte por pintores como Arshile Gorky, Barnett Newmann y Mark Rothko, que deseaban desbordar los límites físicos del cuadro y expresar en ellos la infinitud³⁶. Esta idea es retomada también con inusitada fuerza por los artistas del *land art* que ya han logrado superar, y no de forma metafórica, precisamente, esos límites convencionales del cuadro y del espacio que rodea a la escultura.

El afán de inmensidad que se encuentra en un denodado intento por superar los límites físicos de la obra a través de la escala del territorio; el carácter modular que insinúa una progresión de la obra hasta el infinito; la limpieza de las abstractas cajas minimalistas, herméticas como cristales, que sugieren un recogimiento solitario y silencioso; el pulso de poder, o el respeto, según los casos, por las fuerzas de la naturaleza, son algunas de las pistas para rastrear la teoría de lo sublime en las obras de estos últimos años. Pero tal vez sólo una obra *earthwork* reúne en sí misma todas las características enunciadas por Burke, ésta es *The Lightning Field* de Walter de Maria.

³⁵ Véase Edmund Burke, *Indagación filosófica...*, cit., Madrid, Ténos, 1987, pp. 42-56.

³⁶ Cfr. Robert Rosenblum, «The Abstract Sublime», *ARTnews* 59/10 (febrero 1961).

Diseñada en 1974 y concluida en 1977, *The Lightning Field* (fig. 78) se encuentra situada en el estado de Nuevo México, en el desierto de Quemado. Se trata de un emplazamiento muy particular, sin el cual la obra carecería de sentido. Es una enorme cuenca absolutamente plana y semiárida, alejada de todo núcleo de población y de la red de carreteras de la región. Las montañas más cercanas se encuentran lo suficientemente lejos como para perderse en una línea muy próxima a la del horizonte, las vistas parecen no tener límite, el visitante se encuentra solo, aprisionado entre el suelo plano y el cielo. La soledad y el desamparo pueden ser las sensaciones más comunes en este paraje. El silencio puede llegar a ser sobrecogedor.

La obra está compuesta por 400 postes de acero inoxidable de 5 centímetros de diámetro, colocados de pie con una altura media de 6,20 centímetros, de modo que los extremos superiores de los postes se encuentran todos situados a un mismo nivel. Los postes están colocados formando una cuadrícula de dieciséis filas de veinticinco postes, de Este a Oeste, y veinticinco filas de dieciséis postes de Norte a Sur. Los postes están separados entre sí, en la cuadrícula, 67,5 metros, lo que cubre una dimensión total, de este a oeste, de una milla, siendo la distancia norte-sur de un kilómetro.

La obra es inmensa, tanto por sus dimensiones como por el emplazamiento en el que se halla. Situado el espectador en el interior, en todas direcciones percibe la imagen de infinito, ya que los postes están situados en una sucesión estática, uniforme en la altura y en la secuencia establecida entre ellos. Los postes, al reducirse con la distancia, crean la ilusión de una progresión sin fin; esto se ve reforzado por una inteligente secuencia matemática, ya que el número de postes en el lado de un kilómetro equivale a cuatro al cuadrado y en el lado de una milla a cinco al cuadrado. El número total de postes es veinte al cuadrado. El ojo, incapaz de contar el número de postes, extrapola una cuadrícula sin fin de esta fórmula numérica.

Pero estos postes, tal como están anclados al suelo, funcionan como pararrayos y, dado que en esta zona la incidencia de este fenómeno atmosférico es muy alta, las descargas, entre el mes de mayo y el de septiembre, son continuas, ofreciendo el espectáculo sobrecogedor de ver caer potentes rayos que desgarran el cielo.

El paisaje desolador; el cielo encapotado, oscuro y plomizo; los límites inmensos, perceptivamente infinitos, tanto los del lugar plano con el horizonte lejano como la sensación provocada por la sucesión regular de postes; el ambiente solitario y silencioso, y, por último, la sensación de experimentar el terrorífico poder de la naturaleza descargando sus rayos y la sumisión de éstos al ser recogidos por los postes. Ciertamente, todos los requerimientos de Edmund Burke para conseguir en una obra la categoría de sublime los cumple con creces *The Lightning Field*.

El propio Walter de Maria ha escrito una serie de «hechos, notas, datos, informaciones estadísticas y afirmaciones» de entre las que hemos seleccionado estas:

The Lightning Field no es una obra permanente.

El terreno no es el emplazamiento de la obra, sino una parte de la obra.

La suma de los hechos no constituye la obra ni determina sus estéticas.

Debido a que la relación cielo-tierra es fundamental en la obra, no es válido observar *The Lightning Field* desde el aire.

Una parte esencial del contenido de la obra es la relación entre la gente y el espacio: un pequeño número de personas para un gran espacio.

La obra está concebida para ser vista a solas o en compañía de un número muy pequeño de gente, durante por lo menos un periodo de 24 horas.

La luz es tan importante como los rayos.

Lo invisible es real.

Ninguna fotografía, grupo de fotografías u otro tipo de grabación de las imágenes puede representar completamente *The Lightning Field*.

El aislamiento es lo esencial en el *land art*³⁷.

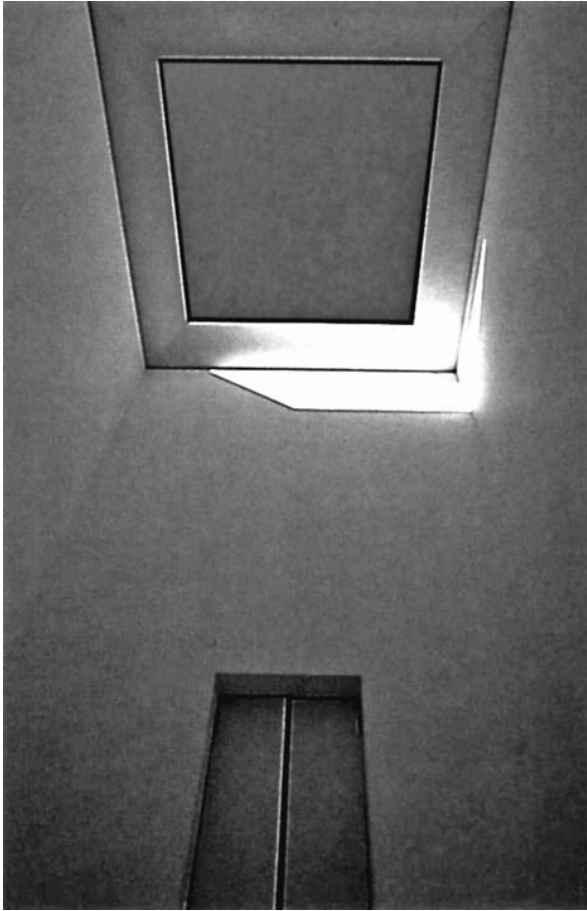
La sabia elección de un espacio excitado o excitable, como es el de *The Lightning Field*, combinado con algún fenómeno de carácter atmosférico o astronómico, como es el caso de las mutaciones de la luz natural, son el motivo de un buen número de trabajos de *land art* realizados por artistas de la costa oeste de los Estados Unidos. La luz natural y los fenómenos luminosos que se pueden apreciar en lugares específicos forman parte del paisaje y se convierten en materia de experimentación artística. De la misma manera que algunos pintores impresionistas y postimpresionistas aislaron el color y descompusieron la luz para poder comprender y captar la fenomenología de su mutabilidad, en los años setenta del siglo XX la luz vuelve a ser objeto de atención unida a la categoría de lo maravilloso que es reinterpretado por artistas como James Turrell en California.

Muchas obras de *earthwork* sitúan al espectador directamente en el entorno, haciéndole ser consciente de las particularidades del medio, la mayoría de las veces lo consiguen a través del empleo de provocar miradas que conducen al ojo fuera de la obra, obligando al espectador a fijar su atención en el paisaje. Esto se debe a que los emplazamientos elegidos, como sucede con *The Lightning Field*, son visualmente tan potentes que reclaman la atención hacia su naturaleza de carácter maravilloso, en cuanto que el lugar se presenta como algo extraordinario y es capaz de provocar admiración en quien contempla.

La idea de lo maravilloso se halla emparentada con los prodigios luminosos, los rayos, las puestas de sol, las variaciones de coloración de la luz por efecto de las nubes, etcétera. Un artista que ha experimentado con estos efectos luminosos, tanto contemplándolos en su estado natural como provocándolos por medio de lámparas eléctricas, es James Turrell.

Hacia 1969 James Turrell sustituyó la tradicional idea de pintar sobre un muro por la de proyectar luz sobre paredes y rincones. El haz de luz que utilizaba recortaba sobre la pared figuras geométricas luminosas que ofrecían bordes tersos y nítidos, se trataba de imágenes luminosas que parecían suspendidas en el muro y que alteraban la sensación volumétrica del espacio, sobre todo cuando esas figuras se proyectaban sobre un rincón, ya que el canto recto de, pongamos por caso, un rectángulo se veía dislocado al pasar de un muro a otro, apreciándose como una figura geométrica poligonal plana, a pesar de ser un simple rectángulo proyectado sobre un diedro. Además,

³⁷ Walter de Maria, «The Lightning Field», *Artforum* (abril 1980), p. 58.



79. James Turrell,
Skyspace I (de día), Villa
Panza, Varese, 1975.

la forma de esa misma figura cambia de silueta según la posición que ocupe el espectador en la sala. Por otra parte, fue descubriendo que cambiando la intensidad y calidad cromática de la luz el espacio real se percibe como espacio ilusorio.

El siguiente paso que dio James Turrell fue intentar controlar la luz natural como configuradora del espacio. La imagen del óculo del Panteón de Roma tal vez no estuvo presente en la mente del artista en aquella época, pero es la manera más evidente de entender cuál es el papel que juega la luz en la definición de un espacio interior. Así, la forma, el tamaño y la posición de la abertura determinan la cantidad y dirección de la luz en cada momento del día y desvela matices del espacio según va pasando el tiempo y el foco de luz se va desplazando con la lentitud del movimiento solar (fig. 79).

Hacia 1970 James Turrell empieza a perforar sobre las paredes aberturas de formas geométricas simples que le permiten una doble contemplación de fenómenos luminosos, por una parte, seguir la huella que deja la luz solar sobre las paredes y el suelo de una estancia pintada toda ella con un mismo color blanco y, por otra, observar desde el interior de esa estancia el cielo, con sus casi imperceptibles cambios de matiz, du-

rante los momentos del amanecer o del ocaso, cuando la bóveda celeste pasa del negro al azul luminoso o viceversa.

Por lo general, los espacios en los que trabaja en los primeros años setenta venían determinados por construcciones arquitectónicas preexistentes, sobre las que el artista intervenía abriendo una perforación o colocando tabiques que dejaban grandes rendijas por las que se filtraba la luz que aparecía como un halo tras ellos. Los efectos conseguidos son sorprendentes, sobre todo cuando los huecos o las rendijas son simples, ya que distorsionan el sentido de las distancias haciendo irreal e inmaterial el espacio.

El coleccionista de arte italiano Giuseppe Panza di Biumo, que tuvo la ocasión de visitar la casa del artista en Santa Mónica, California, cuando aún estaba comenzando con estos trabajos, ha narrado posteriormente la experiencia de asistir al espectáculo maravilloso del desarrollo luminoso de dos de sus obras, consistentes en unas simples perforaciones en los muros de su casa que dejan penetrar ciertos rayos de luz, que son controlados manualmente al abrir o cerrar estos agujeros en horas determinadas del día, de esta manera, la simple apertura de una escotilla producía efectos luminosos sorprendentes que no son otra cosa que el reflejo de la actividad que se desarrolla fuera de la casa, como, por ejemplo, las intermitentes ráfagas de las luces de los automóviles que giran frente al edificio o el rítmico cambio de color producido por un semáforo situado en la esquina próxima.

Entre otras, Panza ha descrito la experiencia de una puesta de sol contemplada desde una habitación de la casa de James Turrell. La habitación es un espacio de unos seis por seis metros, de paredes lisas y blancas, sin muebles, ni puertas ni ventanas; en ella, únicamente se aprecia una apertura de poco más de un metro cuadrado que está situada cerca del techo. Este único «artilugio» arquitectónico provoca el espectáculo que transcribimos en palabras del propio Panza:

El trabajo más interesante, en su casa, consistía en una habitación vacía, con una luz proveniente desde abajo entre el piso y las paredes, que iluminaba el interior y desde una apertura ubicada en la parte superior del muro que miraba hacia el oeste, hacia el océano, desde la cual se veía solamente el cielo. Era el final de la tarde. Nos sentamos en el suelo y vimos el crepúsculo a través de la apertura.

Al comienzo era azul oscura, luego se volvió celeste claro. Cuando el azul era oscuro, el espacio que se veía a través de la apertura parecía vacío, extendido sobre la misma superficie del muro, la ventana tenía los lados netos, no se veía el espesor del muro. Por este motivo, el espacio vacío parecía ser la continuación del muro.

La luz existente en el interior equilibraba aquella que provenía del cielo. El vacío parecía una superficie, no un vacío. Cuando la luz del crepúsculo cambiaba también cambiaba esta sensación, parecía una superficie coloreada con un material sólido. Era muy extraño ver algo que no existe y al mismo tiempo algo real. Los colores cambiaban continuamente de un modo que no apreciamos cuando vemos el crepúsculo al aire libre. El azul oscuro, el celeste claro, el rojo, el rojo claro, el dorado, el amarillo, el rojo oscuro, el verde y finalmente el violeta, en una variación continua. [...] Era extraño ver un espacio tan simple, tan limpio, tan espléndido³⁸.

³⁸ AA.VV., *Colección Panza*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p. 47.

James Turrell crea ambientes en los que la luz se percibe casi como una presencia física palpable. Sus obras demuestran algo casi olvidado por los arquitectos: que mediante el control de la luz se puede alterar el carácter del espacio, crearlo u ocultarlo, alterando sus dimensiones percibidas. En las obras de Turrell, las formas de las habitaciones son alteradas por la luz, de manera que paredes que se percibían nítidamente desaparecen al ir cambiando la luz.

Estas cualidades le hacen reconocer a Panza: «El volumen del espacio se volvía confuso. La habitación parecía más grande, sin fin, las sombras eran apenas visibles, todo parecía haber perdido cualidad material y haber asumido una entidad ideal, no terrenal, sino celestial. Algo muy extraño, muy metafísico»³⁹.

La magnitud que han ido cobrando sus trabajos con el espacio y con la luz, tanto natural como eléctrica, le han conducido a diseñar y construir unos espacios específicos para producir y contemplar fenómenos luminosos de bajísima intensidad que colocan al espectador en los límites de la percepción. Se puede decir que su trabajo consiste en la creación de «espacios» que carecen de objetos, sin embargo, esos espacios no están vacíos, sino ocupados por la luz que, por medio del control de los matices, las tonalidades, los colores y las sombras ponen a prueba la capacidad de percepción de los espectadores. Pero, tal vez, el trabajo más sorprende, aquel en el que lo maravilloso se funde con lo sublime, sea su *earthwork* en Roden Crater, que comentaré en el próximo capítulo.

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

CAMINAR SOBRE LA TIERRA

Frente a los desmontes y construcciones producidos por los artistas del *earthwork* surge, entre artistas de la misma generación, otra sensibilidad que va a permitir el desarrollo de actos menos agresivos, como mirar, andar, fotografiar o cartografiar, por medio de los cuales se va a producir una nueva valoración del territorio y del paisaje que empieza entonces a entenderse como obra de arte. Escribe Francesco Careri: «Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura, el paisaje. A partir de este simple acto se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio»¹.

Se puede apreciar una diferencia esencial entre la forma arrogante, megalómana y dominante con la que muchos artistas norteamericanos irrumpieron en los desiertos para construir esas obras que denominamos con propiedad con el término *earthwork*, y las de algunos artistas ingleses como Hamish Fulton, David Nash, Chris Drury, Andy Goldsworthy y, sobre todo, Richard Long, cuyo trabajo ha sido muy clara y concisamente descrito por Marc Rosenthal con la siguiente frase: «... “toca” el paisaje muy delicadamente, de manera no obstructiva»².

Mirando al cielo

La especificidad del lugar, es decir, las condiciones físicas de un entorno, con su topografía y vegetación, sus particulares cualidades espaciales y ambientales, han sugerido y condicionado la obra de muchos artistas del *earthwork*, pero esas condiciones y esa especificidad no se reducen a la mera relación con el substrato sólido del suelo

¹ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética / Walking as aesthetic practice*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 20.

² Mark Rosenthal, «Some Attitudes of Earth Art: From Competition to Adoration», en Alan Sonfist, *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1983, p. 66.

ni a la adecuación a las peculiaridades concretas del clima, cada lugar de la tierra posee también unas particularidades astronómicas que vienen determinadas por su posición geográfica, por la longitud y la latitud en que se ubica cada punto del territorio, ya que desde cada lugar se ve el cielo de diferente manera. Esta particularidad no ha pasado desapercibida y muchas de las obras *earthwork* no sólo se atan materialmente al suelo, sino que pretenden establecer conexiones visuales con el firmamento, convirtiéndose premeditadamente en observatorios, como si intentaran emular aquellas enigmáticas construcciones que forman el observatorio astronómico de Jai Singh, en Jaipur.

La astronomía en sus intentos por descubrir los secretos de las estrellas ha generado, desde épocas prehistóricas, unos conocimientos geométricos muy específicos que han dado origen a grandes construcciones en lugares que responden a criterios rituales, sirvan como ejemplo los círculos megalíticos de Stonehenge, en Wiltshire, o las pirámides del «Observatorio» maya de Uaxactun, en Guatemala. Tanto los lugares en los que se encuentran estas construcciones, hoy alejados de los centros de actividad, como sus formas y sus supuestos destinos han atraído la atención de buena cantidad de artistas en los años setenta³.



80. Robert Morris, *Observatory*, Oostelijk Flevoland, Holanda, 1971-1977.

³ Recuérdense las obras ya mencionadas de Michael Heizer, como *Complex One / City*, que el propio artista relaciona con las pirámides de Chichén Itzá, en Yucatán, México. Véase capítulo anterior.

En 1971 Robert Morris tuvo la oportunidad de poder realizar uno de sus grandes proyectos *earthwork* cuando fue invitado a participar en la exposición holandesa *Sonsbeek 71*. Para esta muestra se construyó, cerca del puerto costero de Velsen, una obra titulada explícitamente *Observatory*. Al concluir la exposición, la obra fue demolida, pero, dado el interés y la novedad que suponía entonces la realización de aquel proyecto, seis años después fue vuelta a construir, ligeramente ampliada, sobre un terreno muy llano que había sido ganado al mar (fig. 80).

El *Observatory* de Morris está formado por dos anillos concéntricos de tierra contruidos con la técnica de empalizada y acumulación de materiales sueltos. El diámetro exterior del conjunto tiene casi 90 metros y el anillo interior 24 metros, alcanzando la pieza una altura de tres metros. El anillo exterior está constituido por tres tramos de muro de contención de sección romboidal y dos canales con agua que completan la circunferencia. La entrada al conjunto se efectúa por una abertura triangular, situada al oeste, cortada en el muro, que recuerda, por su forma, a las puertas de las construcciones precolombinas de México. Una vez dentro del recinto se percibe el círculo interior al que se puede acceder, a su vez, por otras tres aperturas. La primera mira directamente hacia el este, a lo largo de dos canales paralelos, cada uno de los cuales termina en una lámina de acero de un metro cuadrado apoyada en una diagonal. El intervalo entre estas láminas, vistas desde el interior del recinto, marca la posición de la salida del sol en los equinoccios. Otras dos aperturas están orientadas treinta y siete grados al nordeste y al sudeste a través de unos cortes en el muro exterior, alineados con unos cantos rodados de granito y marcando los puntos de la salida del sol en los solsticios de verano e invierno, respectivamente.

Las dimensiones de la obra, el movimiento de tierras realizado, las características de límite y barrera que poseen los anillos concéntricos, así como el hecho de que se pueda penetrar a su interior, y que esta penetración se haga a través de una puerta, salvando un umbral, son características similares a las que definirían cualquier obra arquitectónica.

La idea de Morris era crear una obra lo suficientemente amplia y compleja como para requerir que el espectador tuviera que desplazarse por el interior de ella para comprenderla, como sucede en un edificio. El escultor, interesado por la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty, pretende crear un espacio que excite las facultades de percepción de los visitantes, procurando, según sus palabras, una «experiencia de una interacción entre el cuerpo que percibe y el mundo que admite completamente, que los términos de esta interacción son tanto temporales como espaciales, que la existencia es proceso, que el arte mismo es una forma de comportamiento...»⁴.

Este tipo de obras de carácter ambiental ha levantado un inusitado interés en los más diversos campos del arte, que se ve acentuado con el hecho de que, dado su cuantioso coste y su alejamiento de circuitos artísticos o turísticos, son muy escasas y difíciles de conocer. Sirva como muestra de ese interés la aseveración realizada por el ar-

⁴ Robert Morris, «Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated», *Artforum* (abril 1970), p. 66.



81. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, Lucin, Utah, 1973-1976.

quitecto James Wines: «Los mejores ejemplos de arte ambiental fueron conceptualmente superiores a cualquier otro producido por la arquitectura o el arte público durante los últimos sesenta y primeros setenta»⁵.

La obra más conocida de Nancy Holt, titulada *Sun Tunnels* (fig. 81), fue diseñada en 1973 y construida en 1976 en el desierto de Lucin, al noroeste de Utah. Continúa así en la estela de la tradición de Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Morris y de su esposo, Robert Smithson, al instalar la obra en el desolador paisaje de los inmensos desiertos estadounidenses, sin embargo, no la menciono aquí por esa característica, sino por las relaciones que establece entre el plano del suelo y el cielo.

Sun Tunnels está constituida por cuatro grandes tubos cilíndricos de hormigón, similares a los utilizados en las conducciones de agua, pero construidos expresamente para esta obra, de un diámetro de 2,60 metros y con una longitud, cada uno de ellos, de 5,40 metros, justo el doble de su diámetro. Los tubos se apoyan en el suelo del desierto sobre su generatriz, siguiendo dos líneas que se cruzan formando una amplia X, y separados unos de otros una distancia de 15 metros. Dada la magnitud de sus dimensiones, los espectadores pueden penetrar y transitar holgadamente por su interior.

El sentido que posee *Sun Tunnels* no viene, sin embargo, de la contundente forma de los tubos, de su presencia material ni de su tamaño, sino de la orientación y posición astronómicas que adoptan los tubos sobre el plano del desierto, así, los cilindros

⁵ James Wines, *De-Architecture*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1987, p. 91.

han sido alineados con la salida y la puesta del sol, en los solsticios de verano y de invierno, de tal manera que durante el amanecer y la puesta del sol, los días de los solsticios y durante diez días antes y después, el sol se hace visible a través de los conductos, con los que queda alineado.

En las paredes curvas de estos tubos se han practicado unas perforaciones circulares, según el diseño de las constelaciones de Draco, Perseus, Columba y Capricornus, tal como se representan en los mapas celestes, de tal forma que estas aberturas varían en su diámetro entre 20 y 30 centímetros, según el tamaño relativo de la estrella a la que representan. Durante el día la luz del sol, y por la noche la de la luna, penetra por los agujeros proyectando sus haces de luz sobre la cara interior de los tubos. Estas manchas luminosas, como en un planetario, se van desplazando lentamente, según el sol o la luna se mueven en el firmamento.

En 1977, un año después de instalada *Sun Tunnels* de Nancy Holt, Charles Ross comienza a proyectar una obra que tiene claras concomitancias con ella, se trata de *Star Axis*, megalómana construcción en piedra seca realizada en la ladera de una pequeña elevación en el desierto que se encuentra al este de Albuquerque, sobre la que se deberá apoyar un largo tubo de hormigón de 65 metros de longitud y algo más de 2 metros de diámetro cuya inclinación y dirección seguirá el eje de rotación de la Tierra dirigiendo la mirada hacia la estrella Polar. Como es sabido, el eje de la Tierra se desplaza muy ligeramente siguiendo grandes ciclos temporales, en este sentido, la pretensión pseudocientífica de Ross es hacer evidentes los tiempos de estos desplazamientos a través del cilindro y de su sombra⁶.

La obra de James Turrell, como he comentado en el capítulo anterior⁷, consiste en practicar en locales cerrados una serie de perforaciones por las que penetra la luz, con el fin de hacer evidentes sus cualidades, de tal manera que la propia luz se convierte en inmaterial sustancia artística.

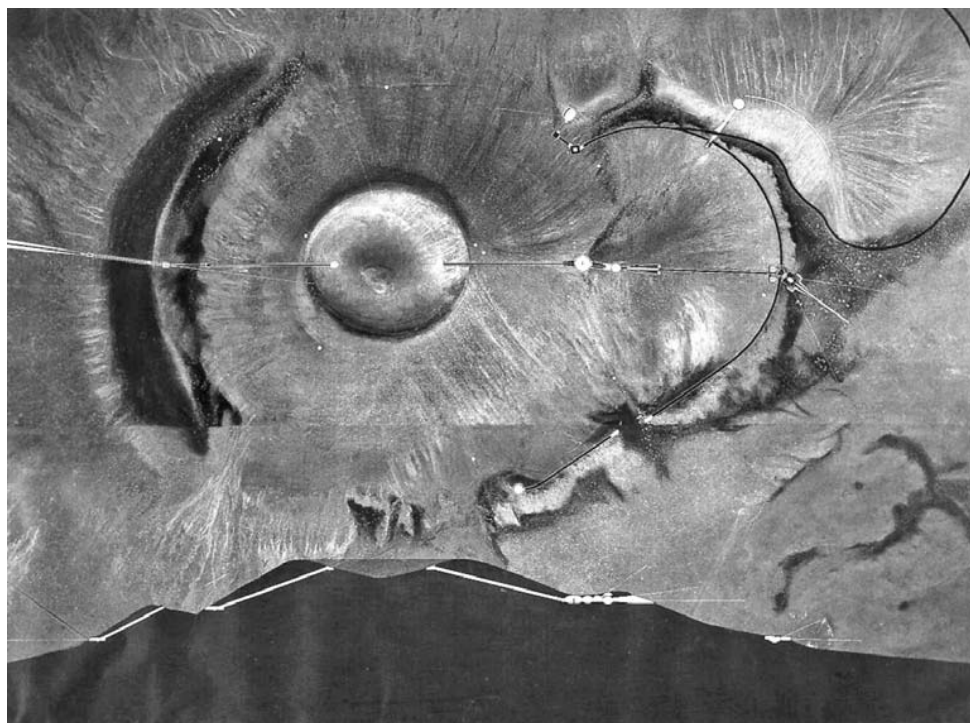
Ciertos fenómenos, relacionados con los estados luminosos del cielo, los descubrió James Turrell en sus experiencias como piloto de avionetas. Buscando las sensaciones descritas por Antoine de Saint-Exupery⁸, el artista norteamericano despegaba con su avioneta *Helio Courier* antes del amanecer y ascendía hasta la cota más alta posible esperando, suspendido en el aire, que aparecieran los primeros resplandores del sol. En esas alturas la luz empieza a teñir la negra bóveda celeste desde abajo y el cielo se percibe como algo curvo e infinito. Los matices que adquiere esa luminosidad sin foco son increíbles. Se trata de una experiencia que dura bastantes minutos, durante los cuales todo el cielo pasa por infinidad de sutiles gradaciones cromáticas antes de que la luz se haga presente de forma generalizada.

Turrell ha intentado reproducir esa experiencia en una serie de obras que se conforman como cámaras individuales, a imitación de la carlinga de la avioneta, en las que

⁶ Cfr. Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, París, Carré, 1993, pp. 147 y 152.

⁷ Véase el apartado «Lo sublime y lo maravilloso» del capítulo 10.

⁸ La relación de la obra de Turrell con Antoine de Saint-Exupery queda establecida en AA.VV., *James Turrell. Celestial Vault in the Dunes*, La Haya, The Hague Centre for Visual Arts, 1996. En este libro se cita un fragmento del capítulo XVI de *Vuelo de noche*, pp. 147-148.



82. James Turrell, *Roden Crater Project (Site Plan with Elevation)*, 1976.

la cabeza del espectador se ubica en el interior de una esfera de cincuenta y cinco centímetros de radio sobre la que se proyecta una luz producida por sofisticadas lámparas que permiten imitar los efectos del amanecer.

Pero no queriendo reproducir experiencias individuales, buscó en los desiertos sobre los que volaba alguna elevación en la que situar un observatorio desde el que contemplar tanto fenómenos luminosos como las posiciones de los astros en el firmamento. Surge así *Roden Crater Project* (fig. 82), un ambicioso proyecto que, dada su enorme magnitud, posiblemente no se llegue a concluir jamás en su totalidad, en el que el artista está trabajando desde finales de los años setenta y cuyo objetivo es dirigir la luz natural siguiendo líneas astronómicas. Para desarrollar este proyecto, Turrell necesitaba situar al espectador en el centro de una planicie, elevado entre 120 y 300 metros de altura sobre ella; requería un lugar que se aproximara lo más posible a las cualidades perceptivas de un espacio infinito, para poder experimentar la contemplación de la bóveda celeste sin que la silueta de ningún horizonte interrumpiera esa percepción, tal como sucede desde el avión.

El propio Turrell explica la situación del ambiente perceptivo que desea conseguir:

Al estar de pie sobre una planicie abierta, se puede notar que el cielo no es ilimitado y que tiene una forma definida y una sensación de lugar cerrado, a menudo referido

por la bóveda celeste. Después, cuando se está acostado, se puede notar una diferencia de la forma. Claramente estas formas son maleables⁹.

Turrell buscó durante mucho tiempo, por los desiertos de todos los estados del oeste, alguna colina o corona volcánica que le proporcionara estas cualidades, hasta que encontró, en el límite del desierto de Painted, cerca de Flagstaff, en Arizona, el cráter de un volcán extinguido conocido con el topónimo Roden Crater.

Para el interior y para los alrededores del cono de ceniza roja y negra, Turrell proyectó siete espacios desde los que poder experimentar las cualidades cambiantes de la luz del sol y del reflejo de la luz de la luna. Cinco de estos espacios estarían situados en el exterior del cono y de allí un largo túnel perforado en la roca conduciría a un recinto, en la base del cráter, y a la cuenca misma del cono de ceniza. Mirando fuera de estos espacios se podrán observar, a intervalos periódicos, lo que Turrell describe como «acontecimientos simbólico-reflejados», como la salida de la luna o la puesta del sol, creando ambientes perceptivos siempre cambiantes.

Este monumental proyecto de James Turrell, que requiere una escala de orden geográfico, pretende conjugar las características físicas del paisaje de los alrededores con sus cualidades simbólicas y emocionales. La gran ambición de Turrell es revelar las extraordinarias propiedades físicas y simbólicas de la luz, uno de los lugares comunes de nuestras vidas, intentando crear un ambiente de éxtasis¹⁰.

La escala del territorio: el arte de lo invisible

Uno de los más importantes logros de los escultores, a través del cual han conseguido liberarse de la dependencia de la pintura y emanciparse de la arquitectura, ha sido la utilización y el dominio de la gran escala, desbordando al objeto escultórico, invadiendo las salas de las galerías de arte para terminar reclamando el espacio abierto del territorio. El primer paso ha consistido en considerar el campo, el paisaje y, en general, la *res extensa* del territorio como un objeto de arte. Exactamente como un «objeto encontrado», como un material más sobre el cual el artista puede proyectar su creatividad, transformándolo, alterándolo y manejándolo para conseguir sus propósitos estéticos.

Con estas obras de *land art* no trataron de reinventar la jardinería o el paisajismo, ni tampoco de crear un nuevo estilo que supusiera una evolución desde dentro de estos antiquísimos géneros de la expresión artística, sino de utilizar el suelo como soporte, subvirtiendo la realidad física del territorio.

Algunas de estas actuaciones, al superar cierta magnitud de escala, han logrado cambiar el sentido de la escultura y, en general, de lo que se entendía por obra construida. La escultura ha sido, desde sus orígenes, algo que se ha erguido, sea cual fuere su tama-

⁹ Melinda Wortz y James Turrell, *James Turrell: Light and Space*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1980, p. 42.

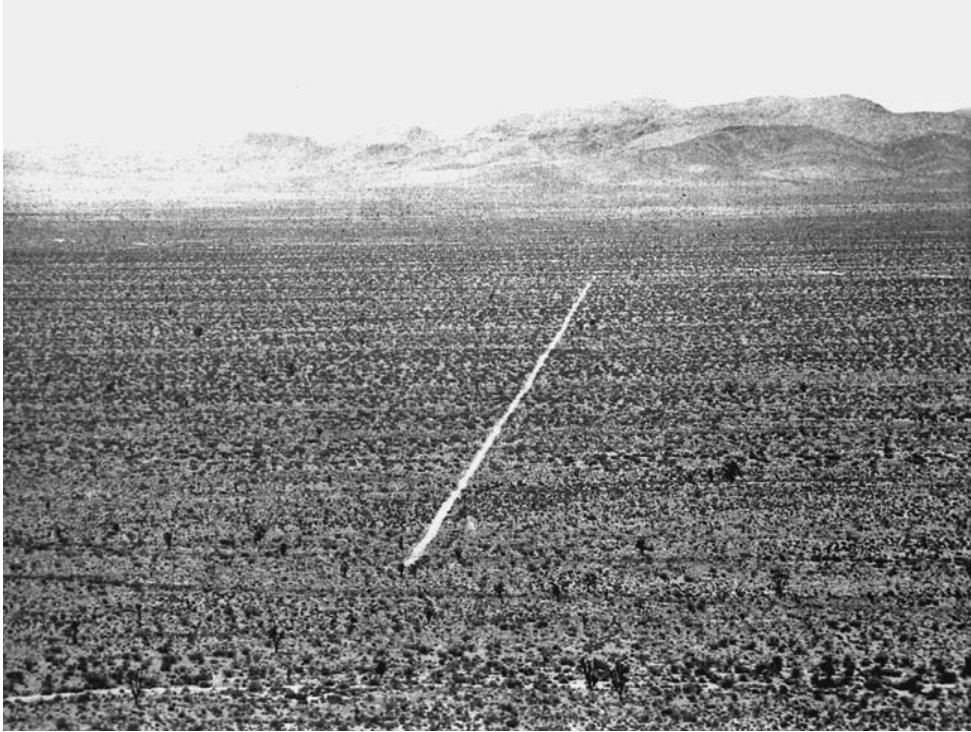
¹⁰ Cfr. John Beardsley, *Earthworks and beyond*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, ³1998, p. 39.

ño, desde un diminuto fetiche hasta un grandioso monumento. Una escultura era algo que sobresale, que abulta sobre el plano en el que se apoya, pero las grandes escalas en las que se desenvuelven los artistas del *land art* han llegado a ser tan gigantescas que las obras no pueden erguirse, y se tienen que desarrollar en la dimensión horizontal horadando o reptando por el terreno. Este tipo de obras, por lo tanto, requieren nuevas maneras de percepción visual, no sólo porque la obra carezca de centro, al no poder abarcar la mayoría de las veces los límites o el contorno, sino porque estas escalas tan gigantescas han desbordado el campo de lo meramente visual. Aunque la obra sobresalga del suelo elevándose por encima de la estatura del hombre, como sucede con *Running Fence* de Christo¹¹, su escala no pertenece al orden de lo que se puede percibir recorriéndolo con la vista o de lo que puede ser físicamente aprehensible por los sentidos, pues la obra adquiere una desmesurada dimensión, con sus más de 40 kilómetros de longitud, que la acercan a la categoría de lo «sublime matemático», a la abstracción propia de los entes numéricos, escenificando en el territorio la idea de infinito.



83. Christo, *Running Fence*, Sonoma y Marin, California, 1972-1976.

¹¹ La descripción física de *Running Fence* ha sido hecha en el apartado «La conquista de la escala» del capítulo 4.



84. Walter de Maria, *Las Vegas Piece*, Tula Desert, 1969.

En la contemplación de *Running Fence* (fig. 83), desde algunas colinas se podían percibir fragmentos suficientemente extensos de la obra como para que el cerebro del espectador pudiera reconstruir, según la ley de continuidad planteada por la propia obra, una imagen mental de su totalidad, pero, en cualquier caso, el conocimiento empírico de esa totalidad sólo se podría aprehender recorriéndola por el suelo, caminando junto a ella, o forzando la perspectiva al ser contemplada desde la altura de un avión.

La idea de una separación entre las artes visuales y la música o el teatro, en función del establecimiento de diferencias entre la percepción de lo visual, que es supuestamente instantánea, y la aprehensión de las obras musicales o narrativas, que es secuencial¹², entra en conflicto en las obras que poseen escalas tan desmesuradas como ésta, pero el problema que plantea la percepción visual de este tipo de obras va aún más allá, puesto que algunas de ellas llegan a perder incluso su carácter visual para hacerse físicamente invisibles al espectador, aunque éste se sitúe junto al lugar en que se ubica la obra.

¹² Esta idea fue enunciada por primera vez por Gotthold E. Lessing en *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Orbis, 1985 [ed. alem.: '1755], y ha sido recurrente desde entonces en la teoría del arte.

Un ejemplo de este tipo de trabajo lo encontramos en el proyecto de Robert Morris para construir una pared infinita en el desierto. Esta obra, dada su extensión, nunca podría verse en su totalidad, siendo prácticamente invisible excepto como una continua experiencia física de la forma, que se va percibiendo paulatinamente al ir caminando a lo largo de ella en un espacio tan vasto que perdería su especificidad como lugar.

Otro ejemplo, que en 1969 ha logrado pasar del mero campo especulativo del proyecto a la realización física, es la obra de Walter de Maria titulada *Las Vegas Piece* (fig. 84). Se trata de una franja, de 1,80 centímetros de anchura por casi cinco kilómetros de longitud, labrada en línea recta con un *bulldozer* en una extensa llanura que carece del más mínimo desnivel, que se halla situada en la parte central del desierto de Nevada. La obra no sobresale del suelo, no se yergue, se manifiesta sólo como un cambio de textura en el terreno sobre el que los dientes de la ancha pala de una máquina excavadora ha levantado la rala vegetación para descarnar la superficie del suelo dejando en él un simple surco rastrillado.

Un espectador que se sitúe en pie junto a la obra levanta sus ojos por encima del plano del suelo una altura no superior al ancho del surco labrado, en cualquier caso el «punto de mira» se halla a una altura desproporcionadamente insignificante frente a las 3 millas de longitud que tiene la hendidura. Si el espectador se sitúa pisando el surco y alineándose con él, podrá ver la obra en un escorzo frontal tan forzado que su longitud pierde todo sentido de dimensión y de proporción, desde esa posición lo mismo podría tener media milla que 50 millas, pero si el espectador se desplaza lateralmente abandonando su alineación con el surco, a muy pocos metros empezaría a tener la sensación de la extremada longitud del trazado; sin embargo, a nada que se aleje de la obra unos metros más, por efecto del escorzo y de la vegetación, formada de pequeñas plantas arbustivas de monte bajo, la línea se esfuma hasta perderse totalmente y hacerse realmente invisible. Una buena parte de este efecto lo consigue Walter de Maria al haber elegido un lugar cuyo desnivel es prácticamente nulo, tan plano que ninguna prominencia del terreno pone de manifiesto la existencia de ningún surco en cuanto el espectador se aleja lateralmente.

Cuando la escala es tan sumamente grande cobra un sentido específico la elección del lugar. De esta manera, esta obra exige unos determinados puntos de observación para hacer visible su «materialidad». Precisamente para reforzar la paradoja de su dudosa materialidad, Walter de Maria ha utilizado en el título la palabra *piece*, como si se tratara de un objeto.

Tanto en *Las Vegas Piece* como en *Running Fence*, al igual que sucede con otras obras realizadas a escala del territorio, los artistas no pretenden que el espectador que acude hasta allí consiga percibir la totalidad de su trabajo, por eso estas obras se piensan, proyectan y realizan teniendo en cuenta el hecho de que la escala, la horizontalidad y los puntos de vista perspectivas posibles van a proporcionar una imagen parcial, de modo que se produzca un conflicto entre conocimiento y percepción en la mente del espectador.

Pontus Hulten localiza el origen de esta idea de trabajo en el hemisferio oeste del planeta. Tanto en las líneas del Machu Pichu, en las pirámides mayas, en las pinturas

en la arena de los indios norteamericanos como en las configuraciones talladas en el suelo del Valle de Nazca, en Perú, donde los emplazamientos no permiten la distancia necesaria para comprenderlas por una percepción óptica razonable¹³. Pero, tal vez no sea necesario ir tan lejos, ya que la arquitectura barroca europea nos ha facilitado, también, algunos hermosos ejemplos de cómo la desproporción entre distancia de observación y tamaño de lo observado altera la percepción perspectiva y cómo, sirviéndose de ocultaciones maliciosas que deforman la dimensión de los objetos, insinúan otros tamaños que se perciben como mayores de lo que son en realidad.

Otras obras de *land art* carecen incluso de la escasa materialidad que le permitió a Walter de Maria denominar «pieza» a un simple surco; así sucede con algunos trabajos de Richard Long, quien ha realizado una serie de obras utilizando el suelo como si fuera una gran pizarra sobre la que se puede rayar. Uno de sus primeros trabajos, que ha sido muy difundido, titulado *Cut Daisies*, realizado en Bristol en la primavera de 1968, consistió en trazar con una podadora de césped dos líneas que se cruzan sobre un campo de hierba plano que estaba cubierto de margaritas blancas, las cuchillas de la podadora rayan el césped dejando un rastro en el suelo de la misma manera que un lapicero lo hace sobre el papel. Las líneas trazadas sobre el territorio en la Prehistoria, como las que los artistas del *land art* han trazado en la actualidad, permiten considerar el plano del suelo como un lienzo, como una página de papel o como un mapa sobre el que se pueden trazar líneas, dibujos o emblemas¹⁴.

Se hace camino al andar

En la segunda mitad del siglo XVIII, el reverendo William Gilpin encontró en el acto de pasear por un jardín y, después, en el de realizar excursiones andando desinteresadamente por el campo, una actividad estética y una distracción de orientación moral. En su ensayo «Sobre el viaje pintoresco» pretende justificar la finalidad de un deleite agradable y racional para aquellos que les guste viajar si son capaces de disfrutar de la «belleza pintoresca» que ofrece la naturaleza al contemplar las diferentes *luc*es y *sombras* y otros efectos atmosféricos en las formas *curiosas o fantásticas* de la naturaleza¹⁵.

En este ensayo, William Gilpin sienta las bases de la contemplación de conjuntos «admirando la composición, el colorido y la luz bajo una *visión global*»¹⁶, enseñando a analizar las escenas con el fin de mejorar su composición o a realizar comparaciones con otros escenarios del mismo tipo. El método propuesto por Gilpin para disfrutar con la contemplación es representar en un boceto, por medio de unos pocos trazos, aquellas ideas que causan una mayor impresión.

¹³ Lucy R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971, p. 251.

¹⁴ Véase Lucy R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, Pantheon Books, 1983, particularmente el capítulo «Time and Again: Maps and Places and Journeys», pp. 121-157.

¹⁵ Cfr. William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004, p. 86 [ed. ingl.: '1794].

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

William Gilpin inició su primera gira pintoresca paseando por la ribera del río Wye; a ese viaje le siguieron otros paseos pintorescos por el Lake District y por las regiones montañosas de Gales. Cada uno de estos viajes dio origen a un libro en el que relata las cualidades pintorescas de lo que ha visto¹⁷. Estos libros fueron muy apreciados en su momento, sobre todo en Francia, donde se tradujeron enseguida, sin embargo, no me interesa aquí tanto rastrear la huella que tuvieron sus libros y sus ideas sobre el público de su época como dejar constancia de la influencia que han ejercido sobre los artistas. Muy concretamente en el joven William Turner quien, en 1788, cuando apenas tenía 13 años, copió las estampas del libro de Gilpin *Observations on the River Wye and several parts of South Wales*¹⁸. Siete años más tarde, el propio Turner realizó uno de los viajes descritos por Gilpin, pintando en el lugar unas acuarelas de la abadía de Tintern en «estilo pintoresco». En 1797, siguiendo las huellas de otro libro de Gilpin, Turner realizó un nuevo viaje pintoresco, esta vez al Lake District pintando durante unos días en el Lago Keswick¹⁹.

No es posible mencionar a todos aquellos que han hecho del paseo y la excursión una profesión, pero, aunque sea a título de mera alusión, no quisiera dejar de recordar a Jean Jacques Rousseau, quien se autocalifica de *promeneur solitaire* y confiesa haber experimentado una iluminación durante un paseo desde París al Château de Vincennes en el cual «se abrieron a mis ojos nuevos horizontes y me volví otro hombre»²⁰; o a Henry David Thoreau, quien se califica a sí mismo de «andariego que recorre los familiares campos que se extienden por los alrededores de mi pueblo»²¹ y que es autor de dos breves, exquisitos e influyentes ensayos que llevan por título «Pasear» y «Un paseo de invierno»²². Desde entonces muchos artistas van a abandonar el taller para salir a pasear por el campo buscando una impresión sensorial, un fenómeno luminoso o un cambio atmosférico que les permita componer un cuadro, como sucede con pintores como Claude Monet.

En 1966 Samuel Wagstaff publicó en la revista *Artforum* unos fragmentos de una conversación mantenida con el escultor Tony Smith, a quien se consideraba uno de los padres del *minimal art*. En el último de estos fragmentos, Tony Smith comenta la experiencia de un extraño viaje nocturno realizado en automóvil, en compañía de tres de sus alumnos en la Cooper Union, a la inacabada autopista de New Jersey. En la oscuridad de la noche todo le resulta extraño, las llanuras y los elementos de un paisaje más intuído que visto, ya que sólo se distinguía la calzada sin pintar sobre la que avanzan con el automóvil, lo que proporciona a Smith «un efecto que el arte jamás me había

¹⁷ Esos libros son: *Observations on Cumberland and Westmoreland* (manuscrito, 1772, ed. 1785), *Observations on the River Wye and several parts of South Wales* [1782]; a estos ensayos seguirán dos narraciones de viajes, ilustradas con acuarelas, *Tour in the mountains and lakes of Cumberland and Westmoreland* [1789] y *Tour in the highlands of Scotland* [1789].

¹⁸ Cfr. Andrew Wilton, *Turner in his Time*, Londres-Nueva York, 1987, p. 45.

¹⁹ Véase Kim Sloam, *J. M. W. Turner. Watercolours from the R. W. Lloyd Bequest to the British Museum*, Londres, British Museum Press, 1998, pp. 40 y 110.

²⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Confesiones*, Barcelona, Planeta, 1993, libro octavo, p. 369.

²¹ Henry David Thoreau, *Pasear*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999, 2005, pp. 34-35.

²² Ambos ensayos recogidos en Henry David Thoreau, *Pasear*, cit.

producido» y que se convierte en «una experiencia reveladora» que, continua diciendo, «... produjo el efecto de liberarme de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte»²³.

La incursión nocturna en el territorio prohibido de unas obras de autopista aparece como aquella «revelación» que experimentó el *promeneur solitaire* Rousseau. Si durante el paseo al filósofo ginebrino se le abrieron ante sus ojos «nuevos horizontes», al escultor norteamericano también, ya que a Smith le «parece claro que esto [el reconocimiento del paseo como experiencia artística] es el fin del arte»²⁴. El discurso del artista en esta conversación, como suele suceder en otras muchas conversaciones, es errático y algo divagatorio, por lo que no queda muy claro cual es el hilo argumental que le conduce a profetizar el «fin del arte», sin embargo, queda bastante claro que el acto de enfrentarse a la experiencia de recorrer desoladores parajes alterados por la acción humana permite que después, según sus propias palabras, «muchos cuadros parecen bellamente pintorescos», es decir, que muchas «obras de arte» le parecen pequeñas (bellas) y anecdóticas (pintorescas), ya que las percepciones y sensaciones que son capaces de provocar los artistas con su trabajo resultan irrelevantes frente a la experiencia de extrañeza que supone contemplar las vastas alteraciones que se producen en el territorio.

En aquella época de militancia artística, las declaraciones de Tony Smith no pasaron desapercibidas y provocaron una serie de preguntas, que ya estaban en el aire, sobre el arte, la obra de arte y la experiencia artística²⁵, que condujeron a empezar a considerar el carácter *no objetual* de la obra de arte, pudiendo ésta abarcar extensiones indeterminadas, como una autovía, una pista de aterrizaje o un campo de concentración, o llegar a ser un paseo, es decir, un acto sin «objetualidad»²⁶. Ciertamente, esta entrevista con Tony Smith no sólo destapó las iras del crítico formalista Michael Fried, que le contestó con un largo artículo en la misma revista *Artforum*²⁷, sino que puede ser considerado el incitador de otro viaje que realizó Robert Smithson y que también mereció ser publicado en la misma revista seis meses después.

Desde su infancia, Robert Smithson se sintió atraído por ciertos lugares relacionados con la naturaleza. Con el apoyo de sus padres, organizó y realizó viajes familiares durante las vacaciones estivales a lugares recónditos de interés naturalista y paisajista, tales como el Parque de Yellowstone, el Gran Cañón del Colorado, la isla de Sanibel,

²³ Samuel Wagstaff, Jr., «Talking with Tony Smith: "I view art something vast"», *Artforum* 4 (diciembre 1966), p. 19. Reproducido en Kristine Stiles y Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 126-128. Hay traducción al español de la casi totalidad de este fragmento en Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética / Walking as aesthetic practice*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 120.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Véanse las interpretaciones que hace Francesco Careri, *Walkscapes*. cit., pp. 121 y 126-128.

²⁶ Para Gilles A. Tiberghien, el término inglés *objecthood*, que apareció en la polémica desatada por la experiencia de Smith, se podría traducir al francés como *objectité* (objetividad), para hacer referencia a la cualidad de objeto. Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, cit., p. 39.

²⁷ Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum* (junio 1967) [ed. cast.: «Arte y objetividad»], en AA.VV., *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996, pp. 61-81].

las cuevas de Oregón, los California Redwoods y el desierto de Mojave, lugares a los que luego volverá de adulto para recorrerlos con ojos de artista.

La afición infantil de Robert Smithson por visitar los parajes arquetípicos de la América profunda se extenderá hacia lo que él denominará «paisajes de perfil bajo», es decir, canteras y explotaciones mineras, lugares que el artista califica de «atrasados» o de «zonas marginales», tales como emplazamientos urbanos en decadencia, áreas en transformación por la apertura de nuevas infraestructuras, como carreteras, o lugares que han sido abandonados tras la explotación industrial.

Los «paisajes de perfil bajo» son espacios que le atraen, por eso organiza excursiones a las que acuden amigos artistas como Nancy Holt, Carl Andre, Michael Heizer, Robert Morris, Claes Oldenburg y la galerista Virginia Dwan, con la que exponían la mayoría de ellos y que será la impulsora de los *earthworks* que estos artistas realizaron en los más recónditos desiertos de los Estados Unidos.

El sábado 30 de septiembre de 1967 realizó Robert Smithson una excursión en solitario a un paisaje que calificaría de entrópico, es decir, degradado por la actividad industrial y por la construcción de una autopista. Se trata de Passaic, la localidad en la que nació. El viaje, como sucedía con las excursiones de William Gilpin, se convierte en un artículo que apareció publicado en la revista *Artforum*²⁸ ilustrado con fotografías tomadas por él con su cámara *Instamatic 400* durante el transcurso de lo que el propio artista califica de «odisea suburbana»²⁹. Lo que publica, bajo el título *The Monuments of Passaic* (fig. 85), no es, sin embargo, un artículo sobre arte, sino una narración en la cual Robert Smithson mezcla anotaciones de lo que hace y lo que ve, con digresiones, pensamientos aislados y ocurrencias del momento. Es, como la mayoría de sus escritos, un ensayo entrópico, en el que aparecen desordenadamente ideas e impresiones sin una ilación argumental clara.

A lo largo de estas digresiones interpreta las desoladoras ruinas del pasado industrial de su pueblo natal como un mundo en transformación en el que se funden pasado y futuro. Smithson pretende interpretar los lugares de «perfil bajo» de este territorio entrópico como si las ruinas industriales del pasado y las construcciones que alcanzan el estado de ruina antes de construirse³⁰ fueran supuestos monumentos capaces de sustituir a los de Roma como «ciudad eterna»³¹.

De la misma manera que si estuviera dando un paseo por Roma, donde cualquier arruinado muñón de una antigua construcción cobra el carácter de monumento, Smithson contempla el herrumbroso puente sobre el río Passaic, los machones de hormigón

²⁸ Robert Smithson, «The Monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the Eternal City», *Artforum* (diciembre 1967), pp. 48-51. El texto ha sido profusamente reproducido, entre otras, en las siguientes publicaciones: Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979, pp. 52-57; Robert Hobbs (ed.), *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1981, pp. 90-94; Jack Flam, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 68-74. En español aparece en *Robert Smithson*, Valencia, IVAM-Centre Julio González, 1993, pp. 74-77; y en Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, donde se reproduce la traducción del catálogo del IVAM.

²⁹ Robert Smithson, *Un recorrido...*, cit., p. 22.

³⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 20.

³¹ Cfr. *Ibid.*, p. 26.



85. Robert Smithson,
Monuments of Passaic
(fragmento), 1967.

que sostenían los arcenes de una autopista, una tubería sobre pontones de una estación de bombeo, seis grandes tubos que desaguan en el río o un simple cajón de arena para que jueguen los niños.

En esta narración hay algunas ideas interesantes cuyo comentario no procede desarrollar aquí, ya que menciono este artículo sólo para llamar la atención sobre el hecho de que este trabajo de Robert Smithson no es una escultura o una construcción, sino un paseo, un acto efímero durante el cual el artista ha fijado su atención en algunos elementos del paisaje, ha tomado unas fotografías, ha reflexionado sobre lo que ha visto y, después, ha escrito sobre sus experiencias con intención y voluntad de ser publicadas, momento en el que todo ese proceso de esfuerzos se convierte en «obra de arte» no objetual.

En el ámbito de lo que estamos denominado *land art*, el acto de andar, desde el largo viaje al más discreto paseo, va a convertirse en un tema específico, como lo muestran obras como *Walking a Line in Peru* de Richard Long, en la que ya desde el título se hace referencia al acto de andar sobre una línea, en el caso de esta obra sobre una de las líneas que fueron trazadas en la Prehistoria sobre el valle de Nazca. La obra es el «paseo» por el territorio, es el propio acto inmaterial de andar y así lo reconoce Long cuando asegura «mi arte se materializa andando»³². De la misma manera que en un *ballet*, la obra está constituida por los movimientos de los bailarines, la línea que se halla trazada en el suelo, en este caso, es sólo la referencia para realizar el acto, mientras que las fotografías que se exhiben en galerías de arte y museos o que se publican

³² Citado en Claude Gintz, «Richard Long, la vision, le paysage, le temps», *Art Press* 104 (junio 1986).

en revistas, como los *nonsite* de Robert Smithson, no son más que el testimonio de que se ha realizado el acto de pasear que confiere sentido a la obra.

Frente a la deriva azarosa y ocasional de los situacionistas, las obras que Richard Long realiza andando poseen una clara voluntad formal que permite reconocer en sus paseos y caminatas una intencionalidad artística. Esa intencionalidad se hace explícitamente evidente en los recorridos que se apoyan en formas geométricas determinadas, como círculos o líneas rectas, o que siguen caminos previamente elegidos, sin embargo, esos recorridos no se desarrollan sólo en el espacio, sino que comportan un tiempo, ese otro a priori del conocimiento kantiano. Así, espacio y tiempo se unen en el *land art* en la configuración de recorridos, siendo la incorporación del tiempo como valor plástico uno de los logros más interesantes de este arte desmaterializado.

Muy sagazmente, Tonia Raquejo ha sabido urdir la relación del tiempo con el *land art* cuando explica cómo la llegada del hombre a la Luna, acaecida en agosto de 1969, «alteró los conceptos espacio-temporales hasta entonces en uso en nuestro planeta», mientras que las huellas de las pisadas del astronauta Armstrong sobre la superficie lunar, definitivas e indelebles, dada la ausencia de atmósfera en la Luna, quedaron allí impresas para siempre, manifestando una «ausencia de tiempo fluido». Ni tres meses después de este sorprendente paseo lunar, en noviembre de 1969, Dennis Oppenheim plantea la realización de una obra, titulada *Ground Mutations-Shoes Prints*, en la que el artista deja las marcas de las suelas de sus zapatos a lo largo de un recorrido por New Jersey y Nueva York que, en palabras de Tonia Raquejo, «... le sirve para medir, por un lado las relaciones de escala en el espacio y, por otro, el discurrir del tiempo,



86. Richard Long, *A Line Made by Walking*, Inglaterra, 1967.

una coordenada mucho más escurridiza...»³³, y agrega más adelante: «... Oppenheim nos plantea una de las cuestiones que más preocupará a los artistas del *land art*, esto es, que la naturaleza evanescente del presente continuo se evapora a cada paso que da el tiempo, dejándose tan sólo atrapar en la acción materializada de su huella»³⁴.

A finales de los años sesenta se produjeron las condiciones sociales, políticas y culturales idóneas para iniciar una nueva revisión del arte fuera de las relaciones entre un espacio euclidiano y un tiempo lineal. En este contexto hay que situar tanto las acciones que Richard Long realiza con referencias al tiempo remoto de la Prehistoria³⁵ como las obras que hace andando.

En 1967, cuando todavía era alumno de la St. Martin's School, Richard Long realizó una «obra de acción», titulada *A Line Made by Walking* (Una línea hecha andando) (fig. 86), consistente en trazar una línea recta sobre una pradera en Somerset. Tal como indica el título, la línea no fue trazada con pintura ni labrada con un *bulldozer*, como dos años después haría Walter de Maria en el desierto de Nevada, sino «hecha» caminando, aplastando y segando la hierba con las suelas de las botas, recorriendo una y otra vez, en un acto repetitivo y minimalista, el mismo camino o, parafraseando a Antonio Machado, haciendo camino al andar.

El resultado de aquel acto de andar, las huellas de las pisadas realizadas por el artista, fue recogido en una fotografía que muestra una tersa línea, erguida en el centro del cuadro. Esa fotografía, debidamente enmarcada, es considerada la obra, en tanto que objeto material susceptible de ser exhibido y sobre el que se puede comerciar, pero no es toda la obra. El carácter conceptual implícito en el título sitúa esta obra entre las *performances* y las obras de «acción» de tal manera que, como asegura su autor, «se materializa andando», tal como ha tenido repetida ocasión de mostrar en infinidad de «acciones pedestres» que ha realizado surcando territorios por todo el mundo.

Richard Long y Hamish Fulton han recorrido andando los lugares más alejados, escondidos, solitarios e insospechados del planeta y, a través de sus obras y publicaciones³⁶, nos han mostrado imágenes de territorios que se han convertido en paisajes gracias a la voluntad artística y a la mirada estética de estos andarines infatigables. Otros artistas ingleses de la misma generación no han necesitado, sin embargo, ir muy lejos a realizar sus paseos, este es el caso de David Nash, quien trabaja con árboles al aire libre en Blaenau Fflestiniog, un apartado pueblo del norte de Gales, donde habita alejado del bullicio de las ciudades, desde finales de 1967³⁷.

³³ Tonia Raquejo, «El arte de la tierra: espacio-tiempo en el *Land Art*», en Javier Maderuelo (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada, 2006, pp. 108-109.

³⁴ *Ibid.*, p. 110.

³⁵ Véase Lucy R. Lippard, *Overlay*, cit.

³⁶ Véanse, a título de ejemplo: Richard Long, *Richard Long from Time to Time*, Ostfildern, Cantz, 1977; Richard Long, *Walking in Circles*, Londres, Thames & Hudson, 1991; Richard Long, *Richard Long Mountains and Waters*, Nueva York, George Braziller, 1993; Gloria Moure, *Richard Long. Spanish stones*, Huesca-Barcelona, Diputación de Huesca-Polígrafa, 1999; Hamish Fulton, *Walking Passed, Standing Stones, Cairns, Milestones, Rocks and Boulders*, Madrid, IVAN-Electa España, 1992; Hamish Fulton, *Walking Artist*, Dusseldorf, Richter, 2001.

³⁷ Véase Javier Maderuelo, «Un bosque de esculturas», en AA.VV., *David Nash*, Huesca, Diputación de Huesca, 2005, pp. 7-18.



87. David Nash, *Wooden Boulder*, Gales, 1978-2003.

David Nash es un artista que realiza los trabajos tópicos de un escultor; talla la madera y produce obras objetuales, pero también actúa como artista de *land art*, plantando, podando e injertando árboles que pasan así a formar parte indisoluble del territorio. David Nash, como la mayoría de los artistas de su generación, está interesado en la idea de proceso, pero no en el proceso de creación de la obra, sino que entiende el arte como un proceso, como algo se hace con el concurso del tiempo. Así, de la misma forma que cambian los paisajes con la mutación de la luz diaria o con el paso de las estaciones, las obras que forman parte o que son paisaje cambian también acusando no sólo el transcurrir del tiempo en su deterioro natural, sino evolucionando con el paisaje.

En octubre de 1978, en Maentwrog, muy cerca del pueblo donde vive al norte de Gales, David Nash talló a golpe de hacha un inmenso tocón de roble y lo dejó junto al cauce de un pequeño río, dando así origen a una obra titulada *Wooden Boulder* (fig. 87). Durante años esta «piedra de madera», como él la llamó, se ha ido desplazando, impulsada por el agua, como si fuera un canto rodado, hasta que a finales de 1995 llegó al río Dwryd, siguiendo su camino natural y desembocando en el mar en 2003, donde se ha perdido definitivamente.

Con un encomiable sentido de la responsabilidad artística, David Nash ha seguido los avatares de la inmensa bola, recorriendo una y otra vez, durante veinticinco años, el trayecto que ha seguido el canto rodado de madera, fotografiando su posición en más de un centenar de ocasiones, cada vez que el agua la impulsaba algo más abajo. A través de una enorme cantidad de fotografías³⁸ o de las imágenes de un vídeo, realiza-

³⁸ Véase Marina Warner, *David Nash. Forms into Time*, Londres, Academy, 1996, pp. 52-65.

do para documentar el proceso de recorrido, se aprecia la evolución de la obra, sus cambios de posición, la mutación de sus texturas, pero, sobre todo, se aprecia el entorno, los parajes que ha recorrido, las riberas, la vegetación, la nieve, sirviendo la obra para mostrar las cualidades de los distintos paisajes por los que ha ido pasando la gran bola, describiendo un itinerario que ha quedado grabado en la memoria de todos los habitantes de la región y ha trascendido, a través de los libros y publicaciones, a muchos interesados en el arte contemporáneo que jamás han visitado Gales.

El mapa como obra de arte

La escala y el territorio, dos de los temas que estoy desarrollado en este capítulo, cobran pleno sentido en un documento gráfico muy particular que es el mapa. El mapa representa el conocimiento intelectual y la convención lingüística, mientras que el territorio se refiere a la experiencia física y al hecho sensorial. La comparación entre mapa y territorio resulta fascinante, porque se trata de relacionar el conocimiento con la experiencia.

Las interferencias entre arte y cartografía se remontan en Occidente al siglo XVI, cuando los mapas, tras conseguir el reconocimiento de su fiabilidad científica con geógrafos como Abraham Ortelius, empiezan a ser considerados objetos que sirven también para soñar con territorios desconocidos y con viajes lejanos. En algunos lugares, como en los Países Bajos, los mapas llegaron a ser tan apreciados durante el siglo XVII que competían con la pintura en la decoración de los muros de los hogares burgueses, pasando de ser instrumentos del conocimiento científico que ofrecen información técnica, al mostrar posiciones y distancias, a ejercer un poder de seducción por medio de los topónimos que convierten los puntos grabados en el papel en evocadoras ciudades. Sucede entonces que esos nombres no podían quedar reducidos a una simple señal convencional, y los mapas se empiezan a orlar con imágenes características de esas ciudades, ofreciendo vistas topográficas que muestran siluetas de las urbes, los puertos y los monumentos. Estas viñetas alcanzaron una gran maestría descriptiva siendo consideradas por algunos historiadores del arte uno de los orígenes del género pictórico paisaje³⁹.

La posición preferencial que ocupaban estos mapas en los hogares burgueses ha quedado fielmente plasmada en algunos cuadros de Jan Vermeer⁴⁰, aparecen mapas en la pared de fondo del salón en el que transcurre la escena pintada. Es particularmente llamativo que en la *Alegoría de la pintura*, cuadro que representa el taller de un artista (el propio Vermeer) que está pintando a la modelo, en la pared del fondo no aparezca ningún cuadro suyo, de algún artista famoso o de tema programático, sino que

³⁹ Véase Svetlana Alpers, «El impulso cartográfico en el arte holandés», en *id.*, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987, pp. 187-238.

⁴⁰ Concretamente en *Oficial y muchacha sonriente*, en la Frick Collection de Nueva York; *Mujer en azul leyendo una carta*, en el Rijkmuseum de Ámsterdam; *Mujer con un laud* y *Joven mujer con un jarro de agua*, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York; *El geógrafo*, en el Städelches Museum de Fráncfort; *Alegoría de la pintura*, en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Vermeer haya reproducido, con una fidelidad increíble, un mapa concreto y conocido, el grabado y editado por Nicolas Visscher, del que aún se conserva algún ejemplar que permite testimoniar su identidad⁴¹.

Marshall McLuhan, en *La galaxia Gutenberg*, habla del mapa como el primer signo de modernidad que se puede apreciar en un drama de William Shakespeare⁴². Efectivamente, en la escena primera del acto primero de *El rey Lear*, el rey reclama que le acerquen un mapa para partir el reino entre sus tres hijas. Esta partición no se va a ejecutar, por tanto, de forma física, trazando con un arado el simbólico surco que separa los territorios, colocando mojones o clavando estacas en el duro suelo, sino que para realizarla se recurre a una manera «científica», trazando una línea sobre un mapa, documento fiable en su precisión geométrica, lo que supone, ciertamente, que la escena del drama se sitúa ya en la modernidad.

La modernidad, frente al mundo simbólico de la Edad Media, se afianza en el rigor de los actos científicos, como la relación analógica de escalas que se establece entre mapa y territorio; por el contrario, en la posmodernidad, el mapa es entendido como paradigma de simulacro de la realidad, como una reducción de la realidad en la que, necesariamente, han desaparecido infinidad de elementos suyos que quedan encubiertos bajo la convención de sus símbolos.

Louis Marin, para iniciar el capítulo de uno de sus libros, titulado «La utopía del mapa», toma una cita de Jorge Luis Borges en la que los cartógrafos de un imperio imaginario trazan un mapa a escala uno igual a uno, con lo que el mapa cubre todo el territorio coincidiendo puntualmente con él⁴³. Para Louis Marin «El mapa de la desmesura es aquel tan perfectamente medido que ya no es el *analogon* del país, de la ciudad, de la provincia, su equivalente métrico, sino su doble, su “otro”: aquel que invierte la *medida* de los tamaños, que no obstante la produce, en la ficción de los *simulacros*»⁴⁴. Por su parte, Jean Baudrillard, lo mismo que Louis Marin, en su ensayo *Cultura y simulacro* recurre, para explicar el sentido del simulacro y la hiperrealidad que caracteriza a la posmodernidad, al mismo cuento de Jorge Luis, señalando que la identificación de conocimiento con experiencia es el simulacro⁴⁵.

El mapa, que había aparecido ocasionalmente en la pintura como un objeto decorativo y significativo más, colocado en las manos de navegantes o científicos y sobre las mesas, en cuadros de temática histórica, cobra a finales de los años cincuenta del siglo XX un inusitado interés, al ser requerida la imagen del mapa como objeto plástico por veteranos artistas como Jasper Johns o Agnes Denes (fig. 88), por «conceptuales» como Dennis Oppenheim o el grupo Art & Language, hasta llegar al argentino Guillermo Kuitca, cuyas primeras obras eran mapas. El hecho de que un elemento de conocimiento sirva como modelo iconográfico para pintar un cuadro no es casual,

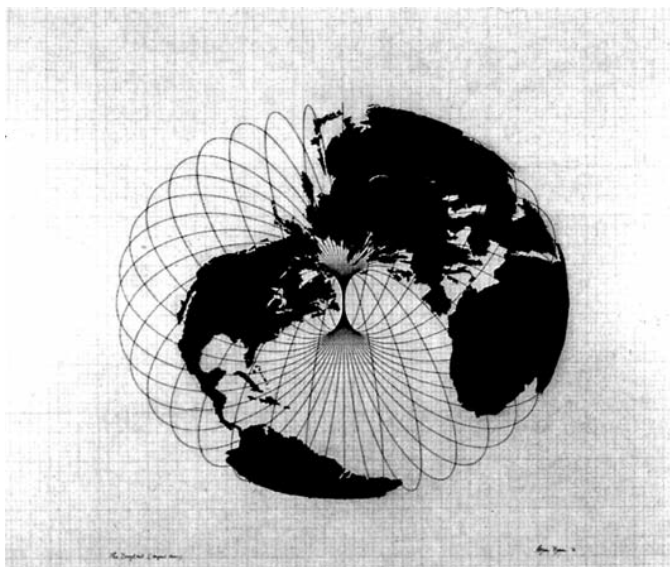
⁴¹ Véase Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005, ²2006; concretamente el capítulo 11.6, «Vistas topográficas y representación de ciudades», pp. 303-306.

⁴² Cfr. Marshall McLuhan, *La Galaxia Gutenberg*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, pp. 19-20.

⁴³ Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1967, pp. 144-145.

⁴⁴ Louis Marin, *Utópicas: juegos de espacios*, Madrid, Siglo XXI, 1975, p. 259. Las cursivas están en el texto citado.

⁴⁵ Cfr. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987, p. 9.



88. Agnes Denes, *Map Projection. The Doughnut*, 1976.

como tampoco lo es que un compositor como John Cage, amigo y correligionario teórico de Jasper Johns, se sirva también de mapas para la composición de obras para orquesta o para piano, como es el caso de sus *Estudios australes* o del *Atlas eclipticalis*, partituras en las que el orden artificioso y rigorista de la composición «postserial» ha sido sustituido por el orden casual, aunque predecible, de los fenómenos de la naturaleza que el mapa representa⁴⁶.

Tras estas experiencias aceptadas y aplaudidas en el mundo del arte, no es nada extraño que una parte importante de la obra de artistas del *land art*, como Robert Smithson, Richard Long o James Turrell, aparezca en las galerías de arte en forma de mapas donde se proyecta o se proporciona testimonio de esas acciones «invisibles» y efímeras que han sido o pretenden ser realizadas en el territorio real. El mapa, en estas obras, no es sólo una representación del terreno, sino un acta que da fe de que la obra de arte se ha realizado, de que los presupuestos se han cumplido.

El ojo estético y el sentido comercial de los galeristas, rizando el rizo, pretenden después convertir estos simples mapas, objetos funcionales encontrados, fragmentos de la obra, en auténticas obras de arte autónomas que se enmarcan y se cuelgan como objetos decorativos.

Cuando todavía Robert Smithson estaba en su etapa minimalista, comenzó a utilizar mapas en la elaboración de sus obras. A principios de los años sesenta se interesó, inducido por la obra de Tony Smith, en el estudio de la cristalografía como principio de organización formal, quedando fascinado por la estructura y simetría de los crista-

⁴⁶ Javier Maderuelo, «¿Qué cosa es Cage?», *Figura 2* (verano 1984). «Dossier: John Cage», pp. 2-5.

les. Entonces se dio cuenta de que se podían trazar mapas describiendo los cristales y así pasó del estudio de los cristales al trazado de mapas.

Los mapas que utilizaba Robert Smithson estaban sacados de su contexto al ser fragmentos carentes de la preceptiva leyenda que permite interpretar el valor de las escalas y los signos dibujados sobre él, de esta manera, estos fragmentos de mapas se transformaban en formas abstractas, en nuevas composiciones. Los mapas de Smithson, tras esta transformación, representan dos tipos diferentes de espacio referencial: el contorno de los mapas que forma la tierra y las masas marítimas, y otro tautológico: el dibujo de los mapas en sí mismos⁴⁷.

En un artículo, en el que Smithson explica su teoría de los *site / nonsite*, hace referencia a otra influencia que le ha conducido a interesarse por los mapas, ésta ha sido el descubrimiento del mapa de Lewis Carroll, *The Hunting of the Snarck* (1876). En este mapa se aprecian sus límites, acotados por el tópico marco, su escala, expresada en millas, y sus puntos cardinales, perfectamente definidos con sus nombres, pero su interior, es decir, el espacio en que debería aparecer la representación del territorio, se encuentra absolutamente en blanco⁴⁸.

Más adelante Smithson centró su interés en las posibilidades de transformar los mapas planos en objetos tridimensionales. Logró realizar mapas disyuntivos, tridimensionales, en 1968, cuando creó los *site / nonsite*. La relación entre el *nonsite* y el *site* fue asimilada por Smithson a la relación entre las convenciones del mapa (el lenguaje) y la realidad. El *nonsite* es un significante y el *site* es lo significado. El propio Smithson explica:

El *nonsite* existe como una especie de mapa abstracto tridimensional que señala un lugar específico en la superficie de la tierra. Y esto se señala con un procedimiento parecido al de hacer mapas. Y estos lugares no son destinos; son una especie de lugares apartados o zonas periféricas⁴⁹.

Como si intentaran parafrasear el cuento de Borges del mapa realizado a escala del territorio, en la costa oeste de los Estados Unidos, una buena cantidad de artistas de *land art* han utilizado las distintas coloraciones de los cultivos para diseñar, mediante la siembra de diferentes semillas, gigantescos murales vegetales sólo visibles en su totalidad desde el aire. En una de estas obras, realizada por Bob Wade en 1973, se materializó en forma de cultivo un mapa de Texas en el que se aprecian puntos que simbolizan las diferentes regiones del Estado.

Uno de los artistas que de forma sistemática se sirve de los mapas como herramienta de trabajo y los utiliza también como obra de arte es Richard Long. Desde los co-

⁴⁷ Cfr. Robert Hobbs (ed.), *Robert Smithson...*, cit., p. 14.

⁴⁸ Robert Smithson, «A sedimentation of the Mind: Earth Projects», *Artforum* (septiembre 1968), pp. 44-50. Reproducido también en Jack Flam, *Robert Smithson...*, cit., pp. 100-113.

⁴⁹ Paul Cummings, «Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution», en Nancy Holt (ed.), *The Writings...*, cit., p. 155. Reproducido íntegramente en Jack Flam, *Robert Smithson...*, cit., p. 295.

mienzos de su carrera artística, los mapas le han servido a Long para plantear esas obras que él «materializa andando». Así, en 1968 está fechada su *A Ten Mile Walk*, de la que ha quedado una página de un mapa donde aparece cartografiado el Exmoor Forest atravesado por una tersa línea negra que lo cruza con una longitud relativa de 10 millas. Desde entonces son cientos los mapas que Long ha utilizado, dibujando sobre ellos recorridos, rotulando distancias y tiempos, marcando fechas y lugares, o añadiendo fotografías.

Estos mapas alterados por la mano del artista no sólo son testigos de los recorridos realizados por él, sino que se convierten en obras cargadas de sentido ya que desvelan, con la economía de los signos cartográficos y la ayuda de las leyendas de los títulos, las intenciones «conceptuales» de su autor. Así, podemos leer en algunos de estos mapas cómo y cuál es el sentido de la caminata. Por ejemplo, en uno de ellos, que tiene el largo título descriptivo *A Six Day Walk over all Roads, Lanes and Double Tracks incide a Six Mille Circle Centred on the Giant of Cerne Abbas*⁵⁰, del cual pega al mapa una fotografía convencional con el fin de que sea reconocido el «tema» de la caminata. Para ilustrar en qué consiste exactamente su paseo, Richard Long ha dibujado en tinta negra los tramos de todas esas carreteras, caminos y pistas de tal manera que destacan claramente sobre las tintas de color pastel con que está estampado el mapa, surgiendo, en el centro de él, una maraña de venosas líneas negras que muestran un fragmento de la estructura territorial agraria de Dorset y que poseen el atractivo visual de un gesto gráfico. Las líneas rectas y círculos dibujados por Long en los mapas sirven además de nexo de unión entre las caminatas y los otros «gestos» artísticos constituidos por las líneas y los círculos de piedras, maderas o barro que construye en el interior de los espacios expositivos.

Un caso muy evidente de cómo los artistas han necesitado no sólo de la planimetría convencional, sino también de los procedimientos cartográficos más avanzados, como las ortofotos, lo muestra James Turrell en su *Roden Crater Project*, ya comentado. Para poder afrontar la ejecución de ese ambicioso trabajo de escala territorial se ha servido de mapas y ortofotografías sobre los que ha trazado los ejes de los túneles y los puntos nodales de su proyecto. De la misma manera que Christo elabora sus «proyectos» como obras independientes, Turrell ha realizado sobre planos y fotografías aéreas diferentes dibujos, con grafito y tinta china, que no son meros documentos de proyecto, sino que reclaman la consideración de piezas autónomas⁵¹.

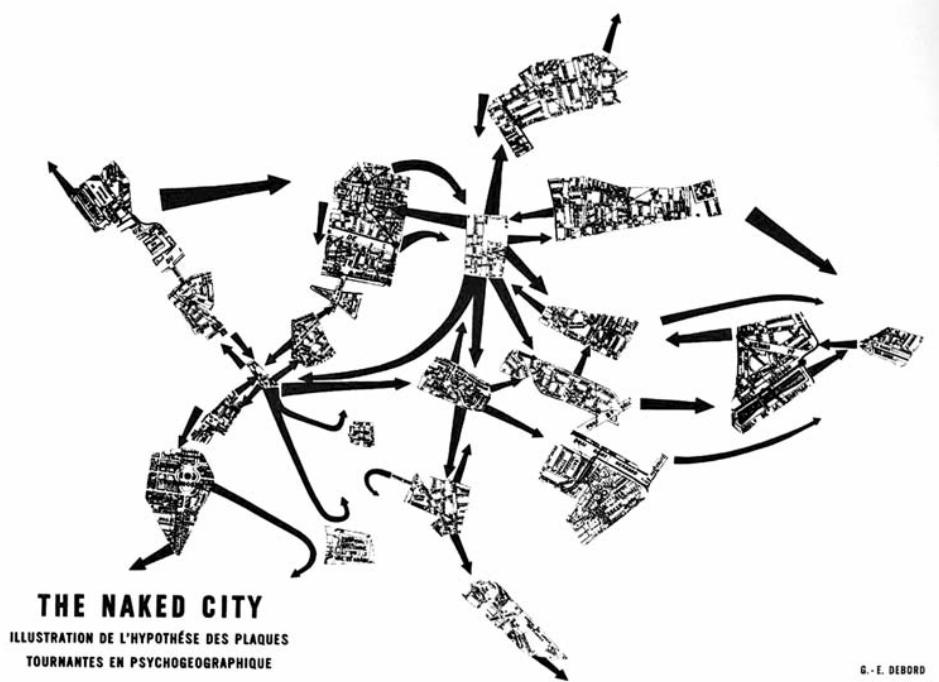
⁵⁰ El Gigante de Cerne Abbas es una *Hill Figure* (figura labrada en una colina) que se encuentra cerca del pueblo de Cerne Abbas, situado al norte de Dorchester. Véase Kate Bergamar, *Discovering Hill Figures*, Aylesbury, Shire Publications Ltd., 1968, ²1986, pp. 15-17. En Inglaterra se pueden encontrar un buen número de esquemáticas figuras de gran tamaño labradas en laderas que son visibles desde largas distancias. El Gigante es una figura masculina desnuda, con el sexo erguido, que sostiene en su mano derecha una enorme porra. Ésta y otras figuras, como *The White Horse of Uffington*, en Berkshire, son conocidas y descritas desde el siglo XVIII y se suelen citar como antecedente directo de las actuales obras de *land art*, véase al respecto: Lucy R. Lippard, *Overlay*, cit.

⁵¹ Véase *Site Plan with Elevation* (1986), reproducida y comentada en AA.VV., *Colección Fundación Arco*, s.l. [Granada], La General, 1993, pp. 46-47.

La ciudad cartografiada

El pintor Asger Jorn y el escritor Christian Dotremont, cuando aún formaban parte del grupo CoBrA, habían realizado experimentos con lo que llamaban *peintures-mots* (pinturas-palabras), cuadros en los que las figuras habían sido sustituidas por palabras. Jorn retomó esa idea en París y, en colaboración con Guy Debord, realizó una «novela-collage», titulada *Fin de Copenhague* (1957), cuyas páginas son estampas en las que mezclan chorretones aleatorios de pintura con imágenes extraídas de publicaciones banales y frases recortadas que habían sido tomadas de diferentes impresos tipografiados. Estos elementos aparecen dispersados por el espacio del papel, en lo que será un genuino *détournement* situacionista. Con la misma intención y sirviéndose de una técnica similar, Guy Debord confeccionó, ese mismo año de 1957, un par de mapas en los que muestra representaciones «situacionistas» de la ciudad de París, surgen así *The Naked City* y la *Guide Psychogéographique de Paris*, este último no es más que un *depliant* que contiene un mapa titulado *Discours sur les passions de l'amour*.

Para realizar *The Naked City* (fig. 89), Guy Debord tomó un mapa comercial de París, de los que se ofrecen a los turistas en los hoteles, y lo troceó en fragmentos que son calificados como *unités d'ambiance*. Operando de la misma manera que Asger Jorn había hecho con las palabras en sus *peintures-mots*, los dispersó sobre una hoja de papel blan-



89. Guy Debord, *The Naked City*, 1957.

co apaisado, como si hubieran surgido de *un coup de dés*, y unió unos fragmentos con otros por medio de flechas rojas que, con distintas longitudes, grosores y giros, indican la supuesta intensidad y dirección de los deseos que pueden cruzar de una «unidad» a otra.

El mapa, que para serlo debe mostrar una cartela, presenta bajo su título una leyenda en la que explica su contenido: «Ilustración de la hipótesis del desplazamiento de placas en psicogeografía», en una clara alusión a las teorías que sobre el movimiento de los continentes elaboró Alfred Wegener y que los geólogos califican también con el término «deriva». Este mapa, que es mudo y, por lo tanto, ambiguo, permite en su inconcreción infinidad de lecturas, desde interpretarlo como una mera ilustración de la idea de *dérive*, como una denuncia de la segregación funcional de la ciudad, como la expresión del nomadismo urbano o como una crítica a las diferencias entre las clases sociales que habitan los distintos distritos de una misma urbe.

Tal como indica el título, lo que se cartografía en este mapa es la «ciudad desnuda» o, tal vez mejor, deberíamos traducir *naked* como «desnudada» en el doble sentido de despojada de ropajes y de desatada de los nudos o cadenas que la aprisionan a una realidad alienante. Lo que en esta obra cartografía Debord responde a la práctica del *détournement* situacionista, por eso, aunque cada fragmento conserve la escala y la figura del plano original, está descontextualizado del conjunto de la ciudad, que se omite, y aparece desorientado, ya que los fragmentos han sido girados y desplazados de sus posiciones originales para conformar otra geografía aleatoria que no responde a una realidad generalizable para cualquier ciudadano que recurre a las convenciones del plano con el fin de situarse, sino a una realidad deseada en la que desde un fragmento se puede ir a otro obviando las zonas que carecen de interés o atravesando necesariamente por un nudo o vértice que resulta ineludible.

Por aquel entonces, Guy Debord ya era consciente de cómo el espacio urbano de París se estaba transformando en un bien de consumo, en mera mercancía, en un museo urbano construido para solaz de los turistas, homogeneizándose a través de la construcción de una imagen tópica, en lo que pocos años después identificaría como «espectáculo»⁵². Escribe al respecto Thomas McDonough: «el espectáculo debe proyectar una imagen unificadora y homogeneizadora sobre el espacio urbano, incluso en aquellos casos en que persisten elementos premodernos o zonas de contradicción y heterogeneidad»⁵³.

En cualquier caso, la voluntad de hacer mapas urbanos, de cartografiar psicológicamente la ciudad, va a ser una de las actividades gráficas más interesantes de la *International Situationniste*, sobre todo en manos de Constant, quien desarrollará en forma de maquetas y cuadros sus ideas sobre «urbanismo unitario» y la formalización de su gran obra: *New Babilon*⁵⁴.

Durante los años sesenta, Constant realizará una buena cantidad de *collages* de gran tamaño, hasta 3 metros de ancho, formados por planos de ciudades, de diferentes es-

⁵² Véase Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.

⁵³ Thomas McDonough, «La deriva y el París situacionista», en Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, Barcelona, Actar, 1996, p. 57.

⁵⁴ Véase el apartado «El espacio utópico de la ciudad» del capítulo 7.

calas, que sitúa encadenados sobre un hipotético territorio⁵⁵. Conectando los fragmentos forma redes de tejido urbano que se extienden sobre el nuevo plano dejando intersticios desocupados entre ellos. Estas redes, de tramos irregulares de apariencia orgánica, carecen de la centralidad y jerarquización que caracterizan las ciudades europeas, simbolizando la libertad de los ciudadanos que podrían recorrer las redes, siendo el paseo exploratorio, la deriva por los diferentes sectores una de las posibles actividades lúdicas de sus habitantes.

Con independencia de los valores revolucionarios contenidos en las propuestas de Constant, estos «planos de planos», constituidos por fragmentos de ciudades, poseen un enorme atractivo visual como obras plásticas y vuelven a llamar la atención sobre el interés por la cartografía.

⁵⁵ La mayoría de los *collages* y maquetas sobre *New Babilon* se encuentran en el Gemeentemuseum de la Haya.

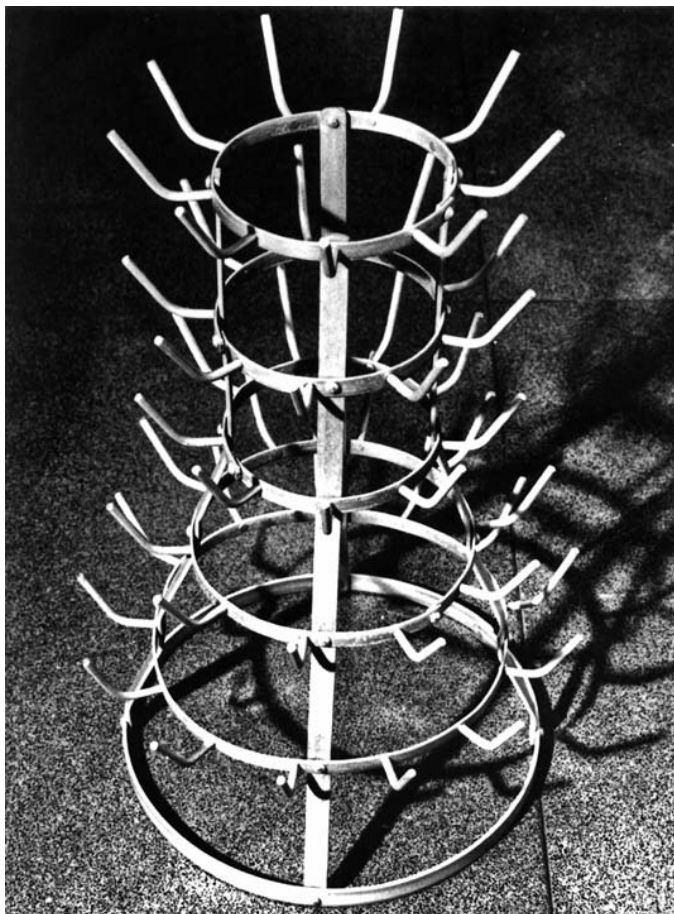
DESDE EL CONCEPTO AL ESPACIO

Una vez establecida la «caja minimalista» parece que a los jóvenes artistas que inician su carrera en la segunda mitad de los años sesenta no les queda nada por hacer excepto repetir la caja y multiplicarla hasta la saciedad en diferentes tamaños o materiales, tarea que cumplía tautológica y eficazmente Donald Judd. Esta situación, en palabras de Robert Smith, «parecía ofrecer una prueba incontestable de que la pintura y la escultura convencionales no daban ya más de sí»¹. Surgen, a partir de entonces, una serie de «comportamientos» estéticos que intentan desmaterializar el objeto artístico² a través de propuestas por escrito, fotografías, documentos, planos, mapas, paseos, películas que se conocen, en general, bajo el título de «arte conceptual». Una de las modalidades del «conceptual» será el *project art*, que conducirá de la idea de espacio hasta la «instalación» concreta de elementos en él; instalaciones cuya intención es alterar el espacio ontológicamente y transformarlo en su contenido perceptivo, destacando particularidades insospechadas de él.

En este contexto se puede situar la construcción de los nuevos museos surgidos a partir de los años setenta como ejemplo de espacios carismáticos creados por los arquitectos, en los que tiempo y medida se curvan y se transmutan. El museo se presenta como soporte, como lienzo, sobre el que el artista «instala» su obra plástica, y como propia y auténtica «instalación» arquitectónica; como continente y como contenido de una idea que es vista desde dos disciplinas diferentes que dialogan sobre el espacio en un mismo lugar físico que se configura entre ambas.

¹ Robert Smith, «Arte conceptual», en Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986, p. 213.

² Véase Lucy R. Lippard, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Tres Cantos, Akal, 2004.



90. Marcel Duchamp,
Escorebotellas, 1914.

El concepto como arte

Los *ready made*, esos «objetos encontrados» que ya estaban hechos y acabados cuando Marcel Duchamp los presentaba en exposiciones o los «instalaba» en su casa para regocijo de los amigos que le visitaban, tales como el urinario, titulado *Fontaine* (1917), o el *Escorebotellas* (fig. 90) comprado en una ferretería en 1914, en tanto que piezas objetuales carecen de importancia artística, tanto es así que el propio Duchamp no las conservó, como hubiera hecho cualquier artista con una obra suya que fuera estimada por poseer algún tipo de valor. Una vez exhibidas las piezas y una vez provocado el efecto sobre la crítica y el público no dejan de ser meros objetos de ferretería³ sin más valor que el que se deduce de su posible utilidad o, todo lo más, del precio ini-

³ Véase Javier Maderuelo, «Marcel Duchamp por otros, Bellver incluso», en *El objeto del arte*, Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español, 1997.

cialmente pagado por ellos, razón por la cual cualquier urinario, escurrobotellas, pala de quitar nieve o rueda de bicicleta clavada sobre una banqueta pueden servir indistintamente para explicar el gesto duchampiano y su intención estética. Alberto Ruiz de Samaniego lo comenta de la siguiente manera:

Digamos que el botellero⁴ no es un objeto artístico, sino una propuesta estética. Duchamp nos está proponiendo observar ese motivo rasurado de todo su sentido instrumental, con lo que nos abre una nueva vía de sensación de ese objeto mercantil, industrial, hasta entonces no considerada: he aquí el sentido (etimológicamente estético) del acto⁵.

Por lo tanto, nos da lo mismo contemplar cualquier urinario que se le parezca, ya que el interés no radica en el objeto concreto, sino en la idea que éste transmite. La obra de Duchamp es, pues, la idea. El propio Duchamp lo explicó así en un breve artículo que apareció como editorial en la revista *The Blind Man*:

Si el señor Mutt hizo la fuente o no con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó una nueva idea para ese objeto⁶.

Louis Aragon, cuando estaba en la órbita dadaísta, próximo a Marcel Duchamp, escribió una obra titulada *Anicet ou le panorama, roman*, publicada en la temprana fecha de 1921, en la que describe la siguiente escena.

[...] advirtió cuando comía que su vecino de mesa no probaba ninguno de los manjares y, sin embargo, parecía disfrutar de todos los júbilos gastronómicos del gourmet. Aniceto comprendió de inmediato que el extraño comensal era un espíritu libre que se negaba a recurrir a las formas a priori de la sensibilidad y no sentía necesidad de llevar los alimentos a la boca para percatarse de sus cualidades⁷.

De la misma manera que Duchamp, pero con recursos literarios, Aragon disocia disfrute de materialidad. La manera como el «extraño comensal» disfruta de la comida no pasa por la experiencia sensitiva, sino que es un «acto» intelectual.

⁴ Con la palabra «botellero» se refiere Alberto Ruiz de Samaniego al *Escurrebotellas* de Marcel Duchamp.

⁵ Alberto Ruiz de Samaniego, «Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico», en Javier Maderuelo (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Madrid, Abada, 2006. p. 68.

⁶ Beatrice Wood (ed.), «The Richard Mutt Case», *The Blind Man 2* (mayo 1917). Citado en múltiples publicaciones con traducciones diferentes, por esa razón reproduzco aquí el fragmento de texto original: «Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under new title and point of view-created a new thought for that object», en Robert Motherwell (ed.), *The Dada Painters and Poets*, Nueva York, G.K. Hall & Co, 1981, p. 212.

⁷ Louis Aragon, *Aniceto o el panorama, novela*, Parets del Vallès, Bruguera, 1978, pp. 19-20.

En los años cincuenta surgieron intentos de rebelión contra el formalismo con destellos neodadaístas en la obra de Jasper Johns, Robert Rauschenberg y John Cage, en los Estados Unidos, y en los trabajos de Yves Klein, Arman, Stanley Brouwn y Piero Manzoni en Europa. Aunque muchas de estas prácticas artísticas habían comenzado bajo el influjo de Marcel Duchamp, redescubierto a principios de los años sesenta⁸, o como mero juego lógico-formal, en la estela del *Tractatus Logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, los acontecimientos de París, en mayo del 1968, trajeron como consecuencia una súbita concienciación del papel del artista en la sociedad posbélica.

El 22 de marzo de 1968, bajo la dirección del estudiante Daniel Cohn-Bendit, se aglutina un movimiento de protesta en contra de la represión sufrida en una manifestación de estudiantes. Esta fue la mecha de ignición de un malestar estudiantil que dio origen a una manifestación conjunta de universitarios de la Sorbona y de Nanterre que el 6 de mayo tomaron las calles de París bajo un lema, acuñado por la Internacional Situacionista, que rezaba «Bajo los adoquines está la playa», la huelga estudiantil se extendió a otros sectores productivos durante más de un mes, con levantamiento de los adoquines para hacer barricadas y continuas manifestaciones y algaradas callejeras, lo que trajo como consecuencia que el 30 de mayo el general De Gaulle disolviera la Cámara y convocara nuevas elecciones.

En medio de estos disturbios, el 24 de mayo, apenas 18 días después de comenzado el levantamiento popular, un grupo de setenta artistas parisinos firmaron una proclama que rezaba:

Acusamos a esta sociedad de hacer de las artes un medio de prestigio y no un taller de comunicación entre los hombres. Denunciamos toda tentativa, venga de donde venga, de atentar contra la libertad de creación. A partir de hoy trabajaremos con todos los medios a nuestro alcance y todos los medios que podamos inventar para imponer la verdadera integración del arte en la sociedad⁹.

⁸ Hasta el año 1963 la obra de Marcel Duchamp sólo se había visto ocasionalmente en exposiciones colectivas, a excepción de una única muestra individual en el Arts Club de Chicago, en 1937. En 1963 se realiza la primera retrospectiva de la obra de Duchamp en el Pasadena Art Museum, en California. Entonces se puso de manifiesto la escasez de obras originales del artista. Marcel Duchamp realizó o encargó realizar, en diferentes ocasiones, «versiones» de algunos de sus *ready mades*, una de las últimas, la más significativa en cuanto a número de reproducciones, data del año 1964, cuando el galerista milanés Arturo Schwarz realizó hasta ocho ejemplares de aquellos *ready mades* que luego serían los más conocidos, con lo que muchas colecciones y museos pudieron adquirir obra de Duchamp. Véase Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Nueva York, Delano Greenidge, 1969, 21997.

El redescubrimiento de Duchamp por parte de los artistas *pop* coincide con este momento, a partir del cual se suceden las exposiciones, entre ellas la que le dedica la Tate Gallery de Londres en 1966. Con motivo de esta exposición, Duchamp concede unas entrevistas a Pierre Cabanne que se desarrollaron en cinco sesiones y que fueron publicadas el año siguiente en francés en forma de libro en la editorial Pierre Belfond, París, comenzando así la fama que hoy le caracteriza. Véase Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972.

⁹ Citado por Amalia Martínez Muñoz, *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX*, 2, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p. 78.

El valor especulativo al que estaba siendo sometida la obra de arte desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, convirtiéndola en un «medio de prestigio» que se cotiza y se atesora, hace recelar a muchos artistas, quienes se plantean la necesidad de romper con el entramado de galerías, museos, intermediarios e instituciones que han convertido la obra de arte en objeto de mercado, en un mero valor de cambio.

Descartada la idea dadaísta de incendiar los museos, la única solución posible para los artistas es dejar de ser fabricantes de objetos con los que se pueda mercadear. Esta posición crítica va a coincidir con la tendencia a la desmaterialización del arte, que reivindica que el trabajo del artista es generar ideas y no construir objetos. Pero una obra de arte que es sólo idea, como parece lógico, debe poseer unas cualidades diferentes de aquellas obras «objetuales» que, disponiendo de un cuerpo sólido, una materialidad, una forma concreta y unas medidas, se pueden ofrecer como mercancías.

El escultor Robert Morris lo expresa así: «Lo que el arte tiene ahora a su disposición es un material mutable que no precisa llegar a ninguna finalización para ser fijado en el tiempo y en el espacio»¹⁰. Se sedimenta así la idea de crear un arte sin formas definidas o acabadas, aleatorio y efímero, capaz de encarnarse en diferentes materias, o en ninguna, y de ocupar distintos espacios, un arte alejado de la habilidad técnica y de la perdurabilidad física, en el que se valora lo que la obra tiene de proceso y de acción, frente a las cualidades de la mera materialidad y de la forma. Para estos artistas el arte se halla en su propia experiencia, en la relación de su cuerpo con el espacio y los objetos que lo pueblan.

Project art

La ya comentada reivindicación de Dan Flavin en la que proclama: «Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos. Reivindico el Arte como Pensamiento»¹¹, era una idea que estaba en la mente de todos los artistas a finales de los años sesenta. Esta idea fue inmediatamente compartida no sólo por los artistas del *minimal art* sino por toda la neovanguardia, desde los artistas del *land art* que, dado el volumen de ejecución de obra que debe ser realizado, requieren grandes máquinas y la colaboración de muchas personas para llevar a cabo su trabajo, hasta los artistas conceptuales, quienes, desmaterializada la obra de arte, convierten ésta en proposiciones de carácter verbal. Como consecuencia de este abandono del trabajo directo con la materia, surge un nuevo tipo de arte que, de manera un tanto equívoca, se ha dado en denominar *project art* (arte de proyecto). Este arte comenzó siendo una modalidad dentro del «arte conceptual» aunque, en un sentido más amplio, puede aplicarse a otras prácticas, como el *land art* o a las obras que pretenden transformar el medio ambiente, como el *environmental art*¹². El término *project art* no hace referencia a ningún estilo, ni se pue-

¹⁰ En AA.VV., *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, Nueva York, The New York Cultural Center, 1970, p. 47.

¹¹ Citado en Phyllis Tuchman, «Reflexiones sobre Minimal Art», en *Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, s.p.

¹² Cfr. Simón Marchan Fiz, en AA.VV., *Diccionario del arte moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1979, p. 440.

de considerar como una categoría dentro del arte contemporáneo¹³. Este calificativo, que se puede aplicar a obras de carácter muy diferente, lo único que pretende es presentar y legitimar como «obra de arte» los documentos, escritos, bocetos, fotografías y hasta muestras de materiales de las propuestas elaboradas por los artistas. En pocas palabras, con este calificativo se intenta reivindicar el trabajo artístico como trabajo intelectual. Lo que se pretende con esta actitud es que el trabajo del artista, sea cual sea éste y se encuentre en el estado en que se encuentre, pueda ser reconocido como obra de arte. Carl Andre ha enunciado: «Arte es lo que hacen los artistas»¹⁴, y lo que hacen algunos artistas en los primeros años setenta no son cuadros ni esculturas, sino esbozos de ideas y proyectos de obras.

Los artistas ambientales, ante la imposibilidad de realizar físicamente todas sus obras, desde principios de los años setenta elaboran proyectos de «instalación» que, bien específicamente para un espacio concreto y preciso, o bien de forma general para algún espacio interior o exterior que reúna algunas cualidades particulares, se muestran en exposiciones y son objeto de compraventa, como si se tratase de obras acabadas y realizadas.

Un punto en el que no parece haber unanimidad es si el proyecto, en sí mismo, es una obra de arte completa, como lo es el texto de una obra teatral o una partitura musical, aunque no lleguen a representarse e interpretarse. La falta de unanimidad proviene, tal vez, del distinto carácter que muchos de estos proyectos tienen, no sólo en cuanto al grado de concreción y realización, sino en cuanto al grado de realidad o utopía que pueden encerrar.

En algunos casos, el proyecto no es en sí mismo la obra de arte, pero el comprador adquiere la posibilidad de llegar a construir esa obra y atribuir su creación al autor del proyecto que, desde luego, no se ensuciará las manos haciéndolo realidad física. En otros casos, el proyecto exige la participación directa del artista en la construcción, eligiendo él el lugar exacto de su ubicación, dirigiendo las operaciones de construcción o, las menos de las veces, ejecutando o dirigiendo estas operaciones.

El artista que realiza proyectos de instalaciones no sólo reivindica su trabajo como un trabajo intelectual, sino que hace que éste se aproxime, hasta identificarse en sus procesos y resultados, al trabajo habitual del arquitecto, que redacta y comercializa unas instrucciones para construir una obra según unas condiciones especificadas expuestas sobre el papel, reservándose el derecho de replantear, supervisar o dirigir las operaciones de construcción.

Coleccionistas de arte, apasionados por poseer y atesorar obras, como Giuseppe Panza, confiesan haber comprado, y no por poco dinero, proyectos a Robert Irwin, James Turrell, Maria Nordman y Douglas Wheeler, desde 1973¹⁵. Así, cuando la Colec-

¹³ En realidad, una vez expandidos los límites de las disciplinas propias de las Bellas Artes, cada crítico establece y pretende imponer o añadir algún nuevo término a la jerga del arte contemporáneo, ideando títulos y calificativos que, a veces, sólo sirven para un artista o para las obras reunidas, más o menos circunstancialmente, en una exposición.

¹⁴ Citado en Georg Jappe, *Skulptur Projekte in Münster 1987, Rundgang Guide*, Münster, s.e., 1987, s.p.

¹⁵ AA.VV., *Colección Panza*, Madrid, Ministerio de Cultura, C. A. Reina Sofía, 1988, pp. 48-49.

ción Panza se instaló en Varese (Italia), se realizaron, en el lapso de menos de un año, tres instalaciones de Robert Irwin expresamente proyectadas para el lugar que las albergaría, y otras seis de James Turrell, y hasta dos años después no se comenzó a instalar la obra de Maria Nordman; mientras que las obras de Douglas Wheeler, quince años después de adquiridas, no habían sido aún materializadas. Con respecto a la participación de los artistas en la ejecución de este tipo de obras proyectadas, el propio Panza nos aclara:

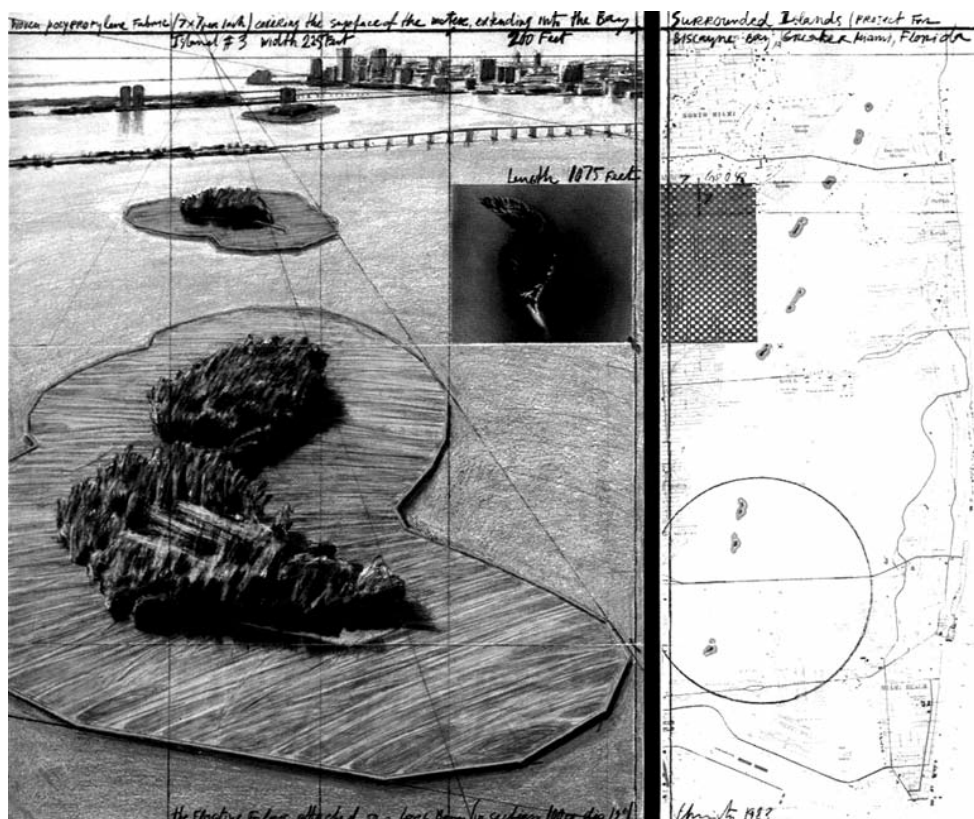
Todas las obras de Wheeler pueden ser efectuadas por otros porque no guardan relación específica con ningún contexto. Si hay el espacio suficiente pueden ser realizadas en cualquier lugar. En el caso de los trabajos de Irwin es distinto porque están en relación con el entorno¹⁶.

Como he comentado, el trabajo del artista que se dedica al *project art* es muy similar al trabajo que realiza el arquitecto, ambos redactan, desde la distancia del estudio, especificaciones sobre las condiciones físicas y materiales que debe reunir el espacio que pretenden transformar. El espacio no es manipulado más que desde la convención ideal de los documentos, planos e instrucciones que se redactan. Se trata, por lo tanto, de un trabajo en tiempo y en espacio diferido, ausente de realidad hasta el momento de su ocasional construcción. El salto que el artista plástico ha dado en este sentido es inmenso. Las decisiones sobre escalas, tamaños, materiales o texturas le sitúan en un plano nuevo que convierten la obra en un producto de alto riesgo material. Tanto el arquitecto como el compositor de música se ven también en esta situación, pero ambas profesiones tienen una tradición en el uso y la interpretación de convenciones entre los distintos profesionales que materializan las obras, de tal manera que el riesgo queda minimizado. Este factor puede ser el motivo de que muchos de estos proyectos, en particular los pertenecientes al arte conceptual, se queden en meras proposiciones.

Un artista que ha hecho de los proyectos un auténtico arte es Christo. Sus costosísimas «instalaciones», que suelen alcanzar presupuestos de varios millones de dólares, son financiadas en una gran parte con la venta de estos proyectos. Lo que empezaron siendo bocetos, notas e imágenes para explicar en qué iban a consistir las instalaciones que, desde principios de los años sesenta, pretendía realizar se han ido depurando hasta conseguir un alto grado de formalización plástica que hace perfectamente reconocibles como suyas este tipo de proyectos transformados en obras.

El objeto de estos proyectos, por una parte, es convencer a las autoridades y a los medios de comunicación del interés de su realización y, en algunos casos, como en el de *Running Fence* (fig. 83), y sobre todo en *Surrounded Islands* (fig. 91), convencer también a las instancias judiciales de que ciertas precisiones de carácter técnico y legal han sido tenidas en cuenta, adquiriendo así parte del proyecto un carácter probatorio. Por otro lado, el objeto del proyecto es facilitar a los operarios los datos técnicos suficientes para su construcción, localización exacta e instalación. Como en cualquier trabajo de arquitectura, en los proyectos de Christo aparece una extensa memoria con

¹⁶ *Ibid.*, p. 49.



91. Christo, *Surrounded Islands* (collage en dos partes), 1983.

las condiciones legales, estructurales, elección de materiales, tipos de construcción, plazos de ejecución, presupuestos, etcétera. Sus proyectos contienen, además, fotografías de los emplazamientos, dibujos de carácter general y diseños de taller de delimitación que conforman los planos de construcción, planos topográficos e ilustraciones de carácter técnico, como son los detalles constructivos.

Los proyectos de Christo suelen tener dos partes, una constituida por todos estos documentos, y otra, que es la que se exhibe en galerías y museos como «obra de arte», como *project art*, formada por *collages*, realizados por el propio Christo, en los que intervienen fotografías, dibujos, planos topográficos, palabras caligrafiadas y hasta muestras de los materiales que se emplean en la construcción, formando con todos estos elementos unas láminas que el artista ejecuta con el sentido compositivo de un cuadro y que los propios galeristas enmarcan con cristal para su posterior venta.

Sin embargo, la mayoría de los artistas que hacen proyectos no alcanzan el preciosismo decorativo que caracteriza las obras de Christo, por el contrario, muchos de los documentos y fotografías que se exhiben en las exposiciones en las que se muestran estos temas presentan papeles ajados y arrugados, fotocopias difícilmente legi-

bles, imágenes fotográficas borrosas, fragmentos pegados con cintas adhesivas domésticas, es decir, elementos que parecen rescatados de perdidas carpetas, con los que se pretende dar un valor documental y una imagen de «autenticidad», como el que poseen las desportilladas piezas arqueológicas. Sin embargo, como aprecia Gloria Picazo, el conceptualismo ha conducido al *project art* a una vía de desprestigio dada su escasa cualidad objetual y, como tal, su dudoso valor de cambio en el mercado del arte:

Aquellos trabajos de una rigidez conceptual extrema, en que el proyecto fotocopiado o la fotocopia-documento eran implantados como obras de arte definitivas, han dejado de interesar, dado que se puede constatar día a día el deseo de considerar el objeto artístico como tal¹⁷.

El objeto artístico de estos proyectos es lo que se conoce, en el campo de la crítica de arte, con el nombre de «instalación».

Ocupar el espacio

La obra de arte denominada «instalación», por lo general requiere un «proyecto» que detalle cómo se va a ocupar el espacio que configurará la obra. En este sentido, el arte de las «instalaciones» tiene una relación de dependencia muy estrecha con el *project art*. En gran medida muchas de las piezas de *project art* son bocetos, esquemas o instrucciones para realizar «instalaciones».

No es posible ofrecer una definición satisfactoria de qué es una «instalación». Como expone Josu Larrañaga al intentar aproximarse a una definición:

[...] su significado ha estado sometido a multitud de interpretaciones, en muchos casos contradictorias: se ha afirmado que la instalación es una categoría artística que cumple un papel similar al de la pintura o la escultura dentro de las artes plásticas, y a su vez se ha dicho y se ha escrito que es un género, lo que querría decir que cumpliría dentro del arte una función semejante a la del bodegón, el paisaje o el retrato; se le ha emparentado con la escenografía teatral o con el montaje de exposiciones y muestras; también se le ha considerado un híbrido entre arquitectura, escultura y pintura, además de un intento de aunar las diversas artes; también una determinada forma de escultura que se caracteriza fundamentalmente por invadir un espacio mayor¹⁸.

La «instalación», como tantos otros fenómenos del arte contemporáneo, no tiene un único origen que se pueda establecer con precisión. Su procedencia la tenemos que buscar tanto en distintos momentos del desarrollo de la escultura como en el desbor-

¹⁷ Gloria Picazo, «Las actitudes se convierten en formas», en AA.VV., *Actitudes. Diez proyectos de jóvenes creadores*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 11.

¹⁸ Josu Larrañaga, *Instalaciones*, Hondarribia, Nerea, 2001, p. 7.

damiento categorial de las artes en general. Un antecedente lejano lo podríamos rastrear en las exposiciones de la *Secesión* vienesa, celebradas entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, donde se entiende que montar una exposición, en palabras de Stephan Koja, «no se trataba de una recopilación de obras de arte, mejor o peor distribuidas y presentadas estéticamente, sino en una obra de arte total denominada “arte del espacio” (*Raumkunst*)», y añade más adelante «... la obra de arte debería ser la exposición en sí misma»¹⁹.

Por su parte, el antecedente más inmediato se encuentra en el *environmental art* que se desarrolla dentro de la estética del *pop art*. Barbara Rose comenta sobre los orígenes inmediatos de la «instalación»: «Robert Morris, Carl Andre y Dan Flavin no tardan en hacer suya la idea de dividir el espacio de la galería o del museo, utilizándolo como si fuese el ámbito de un lienzo, para realizar allí el equivalente abstracto de los *environments pop* de Claes Oldenburg»²⁰.

Es precisamente el escultor pop Claes Oldenburg el primero que realiza una obra netamente «ambiental» cuando presentó, en 1963, en una galería de Nueva York, la obra *Bedroom Ensemble I* (fig. 92). La obra consiste en un recinto de 6 metros de ancho por 3 metros de alto y por poco más de 3 de profundidad, en el que el artista ha



92. Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble I*, 1963.

¹⁹ Stepahn Koja, «... las mujeres más desagradables que he visto nunca...» El *Friso de Beethoven* de Gustav Klimt. Origen y programa», en Stephan Koja (ed.), *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*, Múnich, Prestel-Fundación Juan March, 2006, p. 84.

²⁰ Barbara Rose, «La escultura norteamericana: del minimalismo al *land art*», en AA.VV., *La escultura*, Barcelona, Skira, 1984, p. 261.

colocado unos volúmenes forrados con diferentes materiales plásticos que representan una cama con almohadas, dos mesitas de noche con lámparas, una cómoda con un espejo circular y un sofá sobre el que se ha depositado un abrigo de señora y un gran bolso; todo el conjunto está decorado con moqueta en el suelo y una alfombra circular, paredes enteladas y dos persianas que sugieren la existencia de posibles ventanas tras ellas. El artista ha recreado aquí, exagerando formas, colores y materiales el estereotipo de un dormitorio con la exaltación que el *pop art* hace de lo cotidiano²¹.

Puntualiza Edward Lucie-Smith: «hay una relación entre *happening pop* y aquella parte del pop que se denomina *environmental*, ambiental. [...] El arte ambiental no es un precedente del *happening*, las dos formas se desarrollaron codo con codo»²². Efectivamente, uno de los orígenes de las «instalaciones» se sitúa junto al del *happening*, que requiere también de una invasión del espacio para su desarrollo.

El *happening* escora, en un cierto momento, hacia actitudes más formalistas que eluden la participación del público. De esta manera se originan las *performances*, actuaciones más cerradas, que constituyen un género muy ligado a las «instalaciones», de hecho, algunos artistas ejecutan *performances* consistentes en el acto, más o menos



93. Wolf Vostell, fotografía del *happening Berlin-Fieber*, Berlín 1973.

²¹ Los antecedentes, elementos, bocetos, dibujos y planos, así como las diferentes versiones e instalaciones de *Bedroom Ensemble* han sido recogidos en Coosje Van Bruggen, *Claes Oldenburg: Nur ein Anderer Raum*, Fráncfort, Museum für Moderne Kunst, 1991.

²² Edward Lucie-Smith, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 396.

exhibicionista, de realizar la «instalación» de su obra, una especie de ritual donde los objetos que se instalan van ocupando el espacio y cargándose, durante el acto, de contenido. Estas *performances*, siguen la tradición de algunos *happenings* de Wolf Vostell en los que el producto final del acto efímero y perecedero del «happening» es la obra material que se puede exponer, como sucede, por ejemplo, con el titulado *Berlin-Fieber*, realizado el 16 de septiembre de 1973, que ha dado origen a varias obras de diferentes formatos²³ (fig. 93).

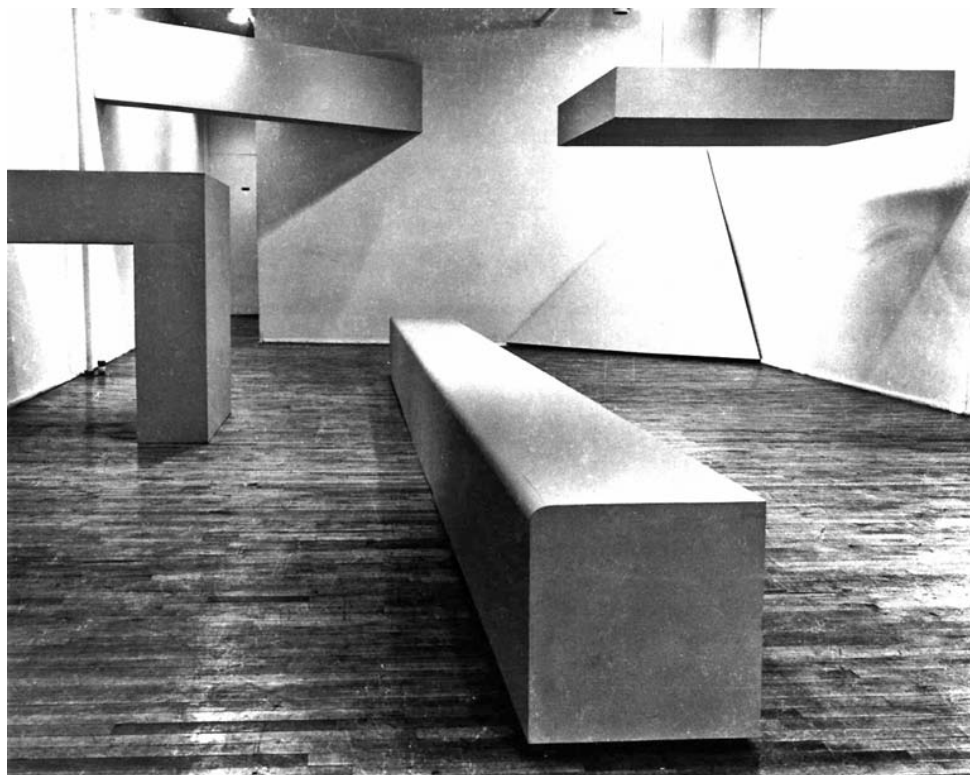
La desmaterialización de la obra de arte que se ha venido operando desde la aparición del «arte conceptual» también ha ayudado a conformar el arte de las *instalaciones*, introduciendo la idea del *arte efímero* desarrollada, entre otros, por los creadores del *arte povera*²⁴. Estos artistas pretenden una obra sin forma determinada, en la que dan más valor a la propuesta que al carácter objetual, material o formal de la obra. Barry Le Va, desde 1967, ha realizado un tipo de obra que él denominaba esculturas «distributivas» consistentes en la ocupación del espacio de la galería de arte con materiales desechables e inconexos que son esparcidos aleatoriamente por el suelo. Estas obras constatan su carácter efímero oponiéndose a la noción de permanencia que habitualmente se ha venido asociando con la escultura.

La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser otro paso decisivo para que la obra escultórica se apodere el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore haciéndolo formar parte de sí misma. Las obras que carecen de centro, por estar formadas por varias piezas, como *Untitled (Tres elementos en forma de ele)* (fig. 17) de Robert Morris que está constituida por tres piezas gigantes, establecen una relación con el espacio circundante que completa a la propia obra, de tal forma que las piezas que materialmente forman la escultura, por ellas mismas, es decir, sin «instalar» en un espacio que reúna ciertas condiciones, no llegan a ser la obra.

A partir del *minimal art*, que aprovecha el carácter modular de distintas piezas para conformar con ellas una única obra, van a aparecer infinidad de esculturas formadas por fragmentos más o menos coherentes entre sí, que van a invadir materialmente el suelo y el espacio de las galerías. Algunas obras de Robert Morris son paradigmáticas en este sentido. Con la obra *Sin título* (fig. 94), presentada en la Green Gallery de Nueva York, en diciembre de 1964, Morris impresionó a la crítica por ocupar la sala de la galería con unos volúmenes inertes, neutros y grises, que brindaban una conciencia exacerbada del espacio físico real y del espacio modificado, desplazado por la agresividad pasiva de las formas que parecían troceadas. Esta obra de Morris estaba compuesta por un prisma rectangular plano suspendido del techo a la altura de los ojos, un largo prisma longitudinal de sección cuadrada extendido sobre el suelo, un

²³ Véanse las obras catalogadas con los números 67 a 70 en *Vostell*, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1978, s.p.

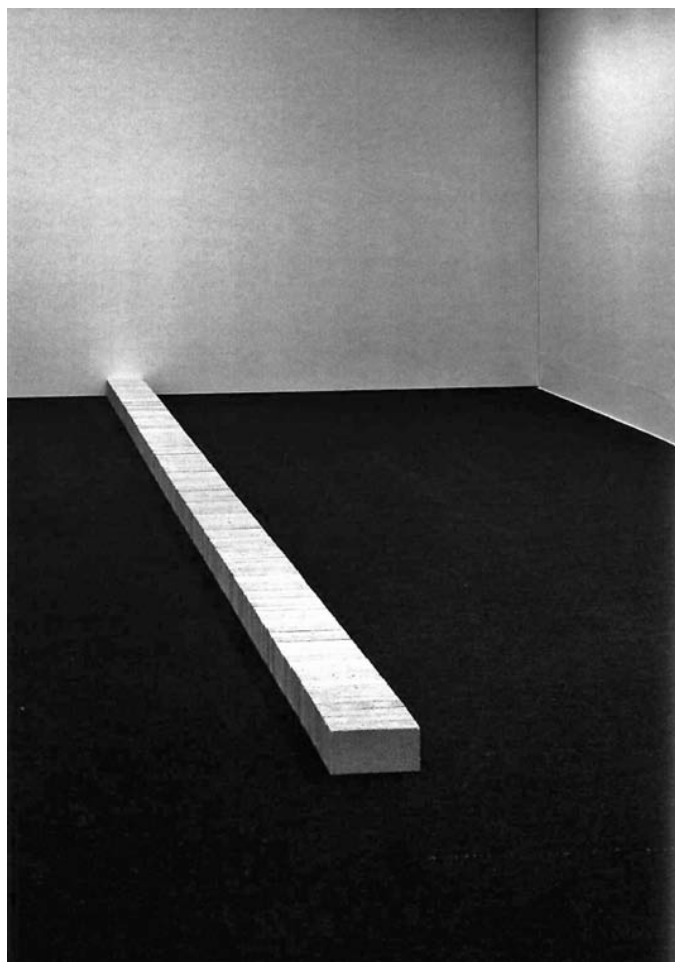
²⁴ Véase Germano Celant, *Arte Povera*, Milán, Mazzotta, 1969; Germano Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milán, Electa, 1985; Germano Celant (ed.), *Del Arte Povera a 1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985; Francesco Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Conceptuale*, Roma-Bari, Laterza, 1995, y Aurora Fernández Polanco, *Arte Povera*, Hondarribia, Nerea, 1999.



94. Robert Morris, *Untitled* (instalación temporal en la Green Gallery), Nueva York, 1964.

prisma cuadrangular acodado entre dos paredes perpendiculares, un plano triangular que cubría la parte baja de un rincón, una pieza en forma de *ele* cuyos brazos se apoyaban uno en el suelo y otro en la pared, y una pieza rectangular, de forma algo más compleja, que se ubicaba en el fondo de la sala. Las «formas», construidas en madera contrachapada, al igual que las paredes de la galería, fueron pintadas de color gris muy claro de manera que los volúmenes y la sala participaban de idéntica textura y acabado, ofreciendo así el conjunto la sensación de continuidad constructiva.

Estas formas pueden exponerse en cualquier espacio interior, pero son algo más que objetos del *minimal art* para colocar en una habitación, ya que conceptual y físicamente, dependen de la forma, dimensiones y cualidades del local en el que se ubican. Como simples volúmenes replicaban las formas arquitectónicas, ya que estaban dispuestas en paralelo con los planos horizontal y vertical que conforman suelo, paredes y techo. Y, lo que es aún más importante, apoyándose o colgando en la habitación, conseguían hacer de la arquitectura un soporte activo en lugar de un contenedor pasivo. De esta manera, se produce el paso de la estructura *minimal*, que divide o polariza el espacio, a la escultura «ambiental» integrada con el espacio al que transforma, creando un nuevo espacio activo para el espectador.



95. Carl Andre,
Lever, 1966.

La obra *Lever* (fig. 95) de Carl Andre, formada por una simple fila de ladrillos refractarios colocados sobre el suelo, puede entenderse, más que ninguna otra escultura del *minimal art*, como precursora del cambio de sensibilidad que se produjo al pasar de los objetos o estructuras que se colocan en cualquier espacio a las esculturas que definen un lugar.

La importancia de *Lever* reside en que fue gestada para responder a una situación espacial concreta. Cuando Carl Andre fue invitado a participar en la exposición *Primary Structures* que realizó el Jewish Museum de Nueva York en 1966, se propuso crear una obra para un espacio específico en vez de exponer alguno de los trabajos que ya había realizado con anterioridad. Con esta decisión de responder a una situación particular, Carl Andre dio un salto, pasando del interés por el objeto al interés por el modo en que el objeto se sitúa e interacciona con su entorno espacial.

Los espectadores, que podían acceder indistintamente desde dos salas contiguas a la que ocupaba la obra, podían tener desde cada una de ellas diferentes vistas de la misma.

Desde una sala los espectadores verían un segmento de la fila de ladrillos lateralmente, extendiéndose en horizontal. Desde el segundo acceso se encontrarían con la hilera de frente, viéndola en una perspectiva escorzada que va disminuyendo hacia el fondo.

Barbara Rose ha señalado:

El suelo, el techo, las paredes, las esquinas, etc. también se estudian desde la perspectiva de su interacción con la obra de arte, que ya no es necesariamente un objeto, sino que quizá puede constituir también un entorno. El espacio puede dividirse o llenarse, hasta llegar a vedar por completo el acceso a los espectadores a la exposición de la galería de arte o del museo²⁵.

Efectivamente, en 1977 Walter de Maria realizó en una galería de Nueva York una instalación titulada *The New York Earth Room*. La obra consistía en una acumulación de tierra que se había depositado sobre el suelo de la galería de arte, con un volumen de 169 metros cúbicos, que cubría los 334 metros cuadrados de suelo con una altura de 53 centímetros sobre el nivel del suelo. Estos datos, así como el peso de la masa de tierra, 99.792 kg, eran proporcionados a los estupefactos visitantes que contemplaban esta impresionante plataforma de tierra perfectamente alisada desde el pasillo que da acceso a la sala de exposiciones, donde se había instalado una luna de unos 60 centímetros de alto para contener las tierras a la altura del umbral de acceso con el fin de que no se desbordaran sobre el pasillo.

Sin embargo, no es necesario recurrir a toneladas de tierra para realizar «instalaciones». Otros artistas «instalan» elementos de carácter virtual, como el caso de Frederick L. Sandback, que delimita espacios concretos de la galería de arte con líneas dibujadas sobre el suelo y la pared y con cintas elásticas o cuerdas que extiende entre dos paredes, delimitando así volúmenes que representan ausencias de elementos tangibles. Sol LeWitt, por su parte, desde hace muchos años se ha dedicado a realizar *wall drawings*²⁶, dibujos de retículas, figuras geométricas, manchas de color y líneas que invaden por completo las paredes de las salas de exposiciones y que, una vez acabada la exhibición, son eliminadas volviéndose a repintar nuevamente las salas²⁷.

Espaciar con la luz

Dentro de esta corriente de los artistas que se apropian del espacio virtualmente, es decir, sin irrumpir en él con elementos que constituyan fronteras físicas, que lo interrumpen o impidan su acceso, se encuentra Dan Flavin. De hecho, la palabra *installation* empezó a ser utilizada por Flavin para denominar sus obras de carácter luminoso que compartimentaban el espacio. El mismo Flavin confiesa: «Yo sabía que el

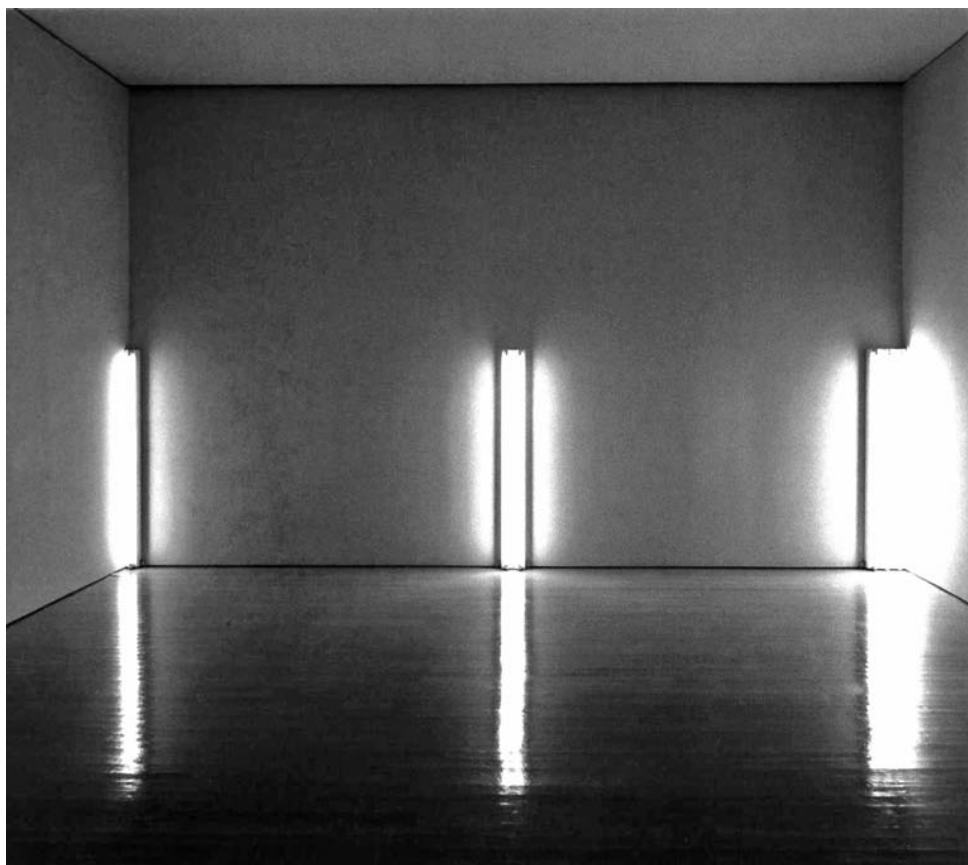
²⁵ Barbara Rose, «La escultura norteamericana...», cit., p. 273.

²⁶ Véase Lucy R. Lippard, «The Structures, the Structures and the Walldrawings, the Structures and the wall-drawings and the Books», en AA.VV., *Sol LeWitt*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1978, pp. 23-30.

²⁷ Véase Javier Maderuelo y Teresa Blanch, *Wall Drawing. Sol LeWitt*, Oviedo, Caja de Asturias, 1994.

propio espacio de una habitación puede ser dividido y usado colocando efectos de verdadera luz (luz eléctrica) en uniones cruciales en la composición del cuarto»²⁸. En las obras de Dan Flavin el material no es sólo la luz, sino aquella parte del espacio que la luz ilumina, del que se cobra conciencia en tanto que la luz lo hace visible, y también el espacio que, al ser distorsionado por los efectos de la coloración luminosa, se transforma en otro lugar gracias a sus nuevas cualidades cromáticas.

El mecanismo por el cual el espacio queda transformado por las obras de Flavin es muy sencillo. En el fondo sólo se trata de elegir un elemento industrial, la lámpara fluorescente, e «instalarla» de forma no habitual. Parte de la sorpresa que producen las lámparas fluorescentes que Flavin instala en las salas de exposiciones se debe sólo a la disposición poco habitual de las lámparas.



96. Dan Flavin, *The Nominal Three (To William Ockham)*, 1963-1964.

²⁸ Dan Flavin, «... In Daylight or Cool White». An Autobiographical Sketch», *Artforum* (diciembre 1965), pp. 21-24.

Las primeras lámparas de Flavin estaban colocadas verticalmente en la pared, creando líneas luminosas de color, de manera que recordaban la disposición de los trazos verticales que aparecen en los cuadros de pintores como Barnett Newman o Morris Louis. Pero pronto se dio cuenta de que el hecho de irradiar luz producía el efecto de romper y polarizar el espacio en el que se instalaban, y desde entonces ha modulado esos espacios situando las radiantes barras de color en las disposiciones relativas más adecuadas, o construyendo, como Donald Judd, estructuras cuyo tamaño depende del lugar concreto en el que se instalan.

La atractiva presencia que suelen proporcionar estas obras radica en la simplicidad y el estudio de las proporciones y de la escala. En este sentido hay que aclarar que la mala disposición que, con relativa frecuencia, se presentan algunas obras de Dan Flavin en ferias y galerías, donde el comerciante las coloca entre otras obras sin prestar atención al volumen del espacio ni a las distancias adecuadas que deben mantener con el resto de las obras en exhibición, hace que veamos éstas no como sutiles obras de arte, sino como vulgares objetos de ferretería.

Las lámparas fluorescentes situadas erguidas sobre la pared, con una altura, en muchos casos, superior o igual al tamaño de un hombre puesto en pie, plantean la comparación con el espectador. Una de las obras más sencillas de Dan Flavin, *The Nominal Three (To William Ockham)* (1963-1964) (fig. 96), contiene la disposición más primaria que se puede realizar con seis tubos fluorescentes colocados en posición vertical. Los tubos están montados sobre la pared siguiendo una secuencia simple, de tal manera que en un extremo se halla un solo tubo; luego, sigue un espacio de pared vacío, luego un par de tubos juntos, y después otro espacio de pared vacío de igual longitud que el anterior, y, por último, una unidad formada por tres tubos juntos en el otro extremo de la pared.

El hecho de que una lámpara sea instalada verticalmente en un rincón o en el centro de una pared, sobre el suelo o se sitúe acodada entre dos paredes sorteando el rincón que forman, denota que la mayoría de los arquitectos hasta entonces no había ensayado suficientemente las posibilidades que ofrece la iluminación artificial, conformándose con los usos estandarizados por las tipologías de iluminación que ofrecen en los manuales las industrias del ramo. La identificación de estas disposiciones de lámparas con una actitud artística estriba en que las lámparas nunca habían sido utilizadas así por los arquitectos y constructores, y por lo tanto no hay posibilidad de confundir estas lámparas con las que sirven habitualmente para iluminar el espacio en el que se exhiben como obra de arte. Si tenemos en cuenta que las disposiciones adoptadas por Dan Flavin no entrañan la mínima complicación, sino que más bien son de una extremada sencillez, podemos pensar que el uso que los arquitectos hacían hasta entonces de sus recursos materiales, al menos de las lámparas fluorescentes, era más bien torpe y convencional.

El interés por la luz como elemento conformador del espacio se ha extendido, como hemos visto anteriormente, a las obras de *land art*, muy particularmente en el ámbito de los artistas californianos, que han demostrado tener una particular sensibilidad para tratar con este elemento. De entre ellos James Turrell, Robert Irwin y Larry Bell han sido los más conocidos. Larry Bell ha realizado *installations* frágiles, con gran-

des cubos de vidrio transparente, que captan la mirada del espectador y que reflejan su imagen deformada; mientras que Robert Irwin, en 1971, ha realizado una «instalación», sin título, que consiste en generar, en el recinto de la exposición, una luz difusa que crea una atmósfera de revelación misteriosa a base de situar los focos de luz tras un telón difusor que atraviesa la sala oblicuamente.

La obra más conseguida dentro de este género es *Paso de la noche* (1987) de James Turrell, una enorme sala prismática de planta rectangular²⁹ que en uno de sus lados muestra un rectángulo centrado con la pared del que emana una débil, aunque densa, luminosidad azulada. La sala permanece casi a oscuras, solo iluminada por dos lamparitas de muy baja intensidad que permiten distinguir sus contornos, pero que no ayudan a comprender la naturaleza del rectángulo iluminado que se halla al fondo. Al entrar, todo resulta ambiguo y confuso, no se sabe bien si el rectángulo está pintado en la pared, si se trata de una materia reflectante o si es una ventana que se ha abierto en el muro del fondo. Se trata de esto último, pero los bordes del muro del que emana la luz son tan afilados como hojas de cuchillo, se trata de un hueco sin grosor, lo que produce la sensación de estar viendo un plano; el espacio que hay tras el muro ha sido tratado con una pintura absorbente que impide distinguir los rincones y, por lo tanto, apreciar la profundidad, ofreciendo la ilusión de un espacio infinito e indeterminado, y, por último, la luz azulada que emana de ese interior parece poseer materialidad. Para Jean-Christophe Ammann, «Turrell trata la luz como sustancia. En lugar de utilizar la piedra, la madera, la arcilla o el bronce, modela la luz –artificial o natural– haciendo que su densidad muestre una presencia apenas visible, pero perceptible y fluctuante»³⁰.

Un interés similar por el tratamiento de la luz y el control de los reflejos puede ser detectado en el edificio del *Pacific Design Center*, construido en California por el arquitecto César Pelli, un inmenso contenedor de vidrio azul oscuro que tiene relación, en cuanto a sus cualidades perceptivas y su ilusión del espacio reflejado, con los cubos de vidrio de Larry Bell. De las cualidades ambientales de este edificio comenta el propio César Pelli:

Es reflector. Es frágil y no permanente; las cualidades de fragilidad e impermanencia son evidentes en la cualidad del vidrio propiamente dicho. [...] El Pacific Design Center es azul vivo, pero hacia el ocaso, con la caída del sol, se vuelve rojo llameante. Puedes ver cómo el edificio varía del azul al rojo y al negro³¹.

Junto a la palabra «instalación», utilizada fundamentalmente para designar este tipo de obras que transforman un espacio «interior» previamente dado por la arquitectura, surge el calificativo «situacional», que se emplea, en menor medida, para referirse a instalaciones realizadas en el espacio exterior.

²⁹ Reproducida en varios museos.

³⁰ Jean-Christophe Ammann, «Azul purpúreo y resplandeciente», en AA.VV., *Museo Guggenheim: las últimas vanguardias 1940-1991*, s.l. [Santander], Universidad Menéndez Pelayo / The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1991, pp. 99-100.

³¹ Entrevista en Barbarelee Diamonstein, *Diálogo con la arquitectura USA*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 174.

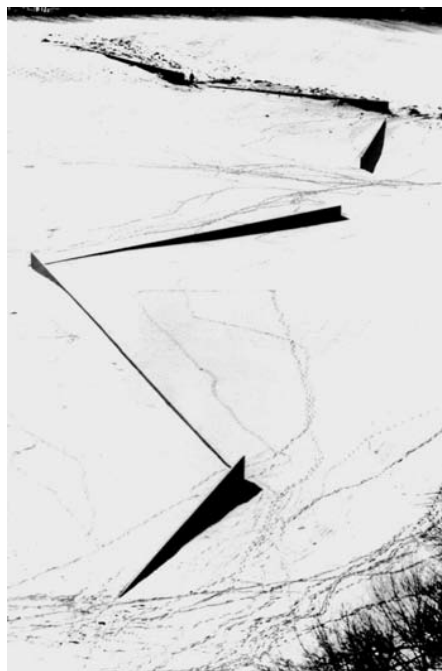
Richard Serra, que quedó profundamente impresionado por su encuentro directo con la obra de Michael Heizer *Double Negative* (fig. 21) y por la experiencia de ayudar a Robert Smithson en la construcción de *Spiral Jetty* (fig. 23), en los dos años siguientes realizó dos obras concebidas para exteriores, *Shift* (1970-1972) y *Pulitzer Piece: Stepped Elevation* (1971), que pueden considerarse como las primeras esculturas específicamente situacionales.

Shift (fig. 97) está formada por seis largos muros de cemento de poca altura, construidos en grupos de tres, que se atravesaron en las suaves laderas de un valle poco profundo. El emplazamiento de cada elemento estaba determinado por el contorno del terreno. La obra resultante establece una sección transversal del valle, de unos 500 metros de longitud. El paisaje determinó la configuración de la escultura y, al caminar junto a la obra, el espectador / participante adquiere una conciencia de la topografía que, sin la implantación de la obra, no sería posible apreciar. En este sentido, la obra se refiere al terreno más que a sí misma, a diferencia de otras obras, como *Double Negative*, que, a pesar de su especificidad, podía haberse realizado en cualquiera de las numerosas mesetas posibles. El total vínculo físico de *Shift* al terreno la diferencia también de *Spiral Jetty*, que, por su alusión a ciertos aspectos históricos, ecológicos y espirituales, del Great Salt Lake, es, ante todo, una figura geométrica abstracta que se ha impuesto al lugar.

He indicado que *Bedroom Ensemble I* de Claes Oldenburg, obra en la que se recrea un ambiente pop marcadamente figurativo, podía ser considerada como el origen del arte de las «instalaciones», siendo éstas su «equivalente abstracto». Decir sólo esto sería ocultar que existe una corriente figurativa, que supera el ámbito del *pop art*, que se ha dedicado a las «instalaciones», recreando un espacio lleno de «ilusiones» y de «alusiones».

De un marcado carácter hiperrealista, hasta llegar a la anulación de las sugerencias en el espectador, son las «instalaciones» del artista neorrealista Guillaume Bijl quien, desde principios de los años ochenta, viene reconstruyendo ambientes con extremada pulcritud y verismo, de tal manera que, al situarse el espectador dentro de uno de estos recintos, puede sugestionarse creyendo que se encuentra realmente en el lugar que se pretende representar.

La «instalación» se ha concebido como una categoría independiente de los estilos y de las modas. Se pintan cuadros, se esculpen esculturas y se realizan «instalaciones»,



97. Richard Serra, *Shift*, King City, Ontario, 1970-1972.

de tal manera que los cuadros, las esculturas y las «instalaciones» pueden ser consideradas categorías que se sitúan en un mismo nivel.

El museo como monumento artístico

En 1976, el escultor dedicado a la creación de «instalaciones», Patrick Ireland, publicó un artículo en la revista *Artforum* que firmó utilizando su verdadero nombre, Brian O'Doherty, en el que denunciaba que el museo y la galería de arte ya no son espacios neutros, sino que se han convertido en un marco físico y sociocultural que ejerce una acción sobre la percepción de la obra de arte y que puede modificar su significado, sin descartar que el propio espacio del museo se vea también alterado por la presencia de la obra expuesta en él³².

El museo surgió como institución pública como consecuencia de la Ilustración, a finales del siglo XVIII, cargado de un carácter de monumento civil, con la misión de difundir públicamente las artes y las ciencias. En la actualidad, hay numerosos signos que muestran que el museo ha acabado con su función histórica y que hoy este templo del «recreo grato y provechoso» ha disminuido su poder crítico y muy difícilmente cumple su función social de mostrar el arte vivo. Para Nena Dimitrijevic el actual interés desmesurado por construir nuevos museos de arte moderno en Europa y Estados Unidos no es más que un síntoma de la crisis que sufre el museo. Según ella, esto es una paradoja sólo aparentemente, ya que en un examen a fondo, estas atracciones para turistas que dejan su dinero son cualquier cosa menos el winckelmanniano templo del arte³³.

Dos tendencias fundamentales se aprecian en la fundación de los museos construidos desde los años setenta. La primera surge de la idea de la democratización del arte, que convierte el museo en un *locus circenses*, como sucede con el Centro Georges Pompidou de París, cuya pretensión es atraer al público de una forma tan masiva como los estadios deportivos³⁴; la otra aparece con la idea de que el propio museo debe de ser una obra de arte digna de admiración en sí misma, razón por la cual debe producir ante el visitante un efecto exterior de obra única e incomparable con otros edificios públicos. La consecución de esta particularidad que le debe hacer incomparable, en algunos casos, se consigue a expensas de que el espacio de exposición en el interior no sea adecuado o suficiente, como sucede con el Guggenheim Museum de Nueva York, la Nationalgalerie de Berlín, o la Stätsgalerie de Stuttgart. La opinión de Nena Dimitrijevic, compartida por otros críticos de arte, sobre estos museos es que «La mayoría de estos edificios son sólo monumentos autoindulgentes que los arquitectos se erigen a sí mismos y donde el arte se reduce a decoración de la arquitectura»³⁵.

³² Cfr. Brian O'Doherty, «Inside the White Cube», *Artforum* (abril 1976), pp. 26-34.

³³ Cfr. en Nena Dimitrijevic, «Meanwhile, in the RealWorld», *Flash Art* 134 (mayo 1987), p. 44.

³⁴ Efecto que, después, ha multiplicado el Guggenheim de Bilbao.

³⁵ Nena Dimitrijevic, «Meanwhile, in the RealWorld», cit., p. 44.

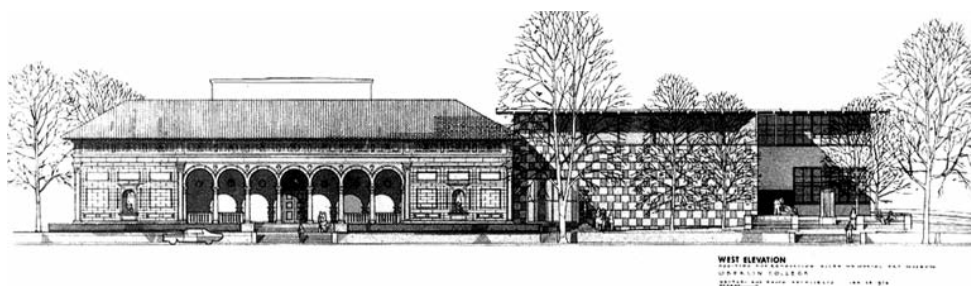
La mayoría de los artistas, por su parte, desean que el museo sea como el lienzo de un cuadro antes de ser pintado, un espacio neutro e isótropo sobre el que instalar sus obras, pero en los nuevos museos los arquitectos han abandonado la neutralidad que se supone requieren las obras que se deben exhibir en ellos, para desarrollar espacios fuertemente marcados por el carácter de sus ideas arquitectónicas. El arquitecto adquiere así el rango de «artista instalador» de su propia obra y convierte el museo en una «autoinstalación». El museo puede y debe ser considerado, por lo tanto, el ámbito en el que el arquitecto desarrolla su particular concepto de «instalación».

Mientras que muchos artistas y críticos de arte opinan que el museo y la galería son hoy lugares obsoletos, incapaces de contener y dar sentido a las obras de arte surgidas tras la experiencia del *happening*, los arquitectos encuentran en la figura del museo la tabla de salvación para poder seguir haciendo una arquitectura «artística» y demostrar que la arquitectura puede aún expresar contenidos estilísticos, en un estado poco contaminado por requerimientos funcionales, y seguir experimentando con el mundo de las formas. Esto se debe a que, a pesar de los inmensos condicionantes de carácter técnico que requieren los museos actuales, la libertad de acción que se ofrece al arquitecto a la hora de proyectar un museo es particularmente grande, y los presupuestos para estos «monumentos de la cultura» no son tan cicateros como los que se destinan a otras obras oficiales, debido al carácter carismático que deben tener como representantes de la sociedad que los construye y a la mala conciencia que suelen acarrear los políticos frente al tema del abandono institucional de la cultura.

El museo de la posmodernidad surge en la trama de la ciudad con la voluntad de ser un hito, como el último monumento que se permite proyectar la arquitectura. El museo se constituye en conmemoración de sí mismo en un momento en que los edificios que en otro tiempo tenían la función monumental, como es el caso de los edificios religiosos, pasan a un segundo plano, al ser las nuevas iglesias construcciones de modesta envergadura.

El desprestigiado monumento conmemorativo que recordaba una gesta particular es sustituido por el museo, que se convierte en el hito que conmemora y narra a la vez la gesta de la cultura, el arte, el carácter o la inteligencia de un periodo determinado, del que custodia sus más preciados ejemplos. Pero la burla del monumento conmemorativo que han realizado artistas del *pop art*, como Claes Oldenburg, ha conducido a que algunos de los arquitectos que proyectan y construyen los nuevos museos no terminen de tomarse en serio la función añadida de la monumentalidad y realicen socarronamente parodias o pastiches, como sucede en la ampliación del Allen Memorial Art Museum (1973-1977), del Oberlin College, en Ohio (fig. 98), que ha construido la firma Venturi y Rauch.

En esta obra los arquitectos juegan con la ambivalencia de la convencionalidad del lenguaje arquitectónico, parafraseando, en claves de *pop art*, elementos del antiguo edificio que amplían, en lo que han dado en denominar *decorated shed*, que consiste en infundir el carácter de la dimensión simbólica y cultural del museo a una nave banal cualquiera a través de elementos de decoración, de tal manera que esa misma «nave decorada» con rasgos museísticos se convierta en un museo, pero engalanada con otros elementos de decoración podría tener otro significado y otra uti-

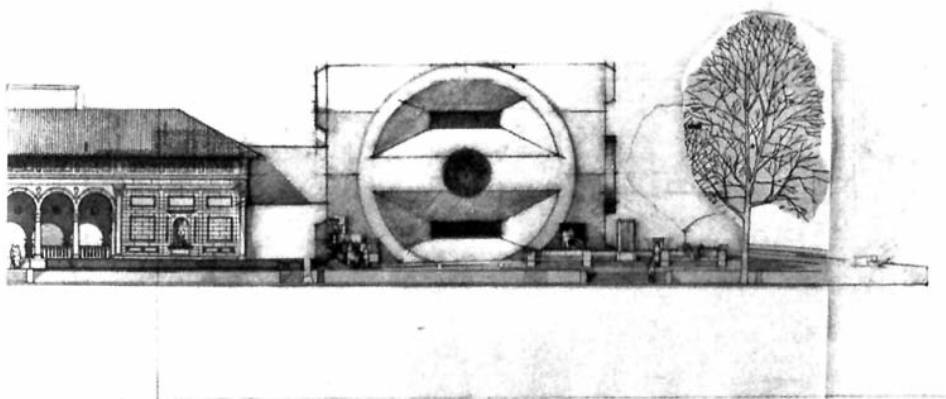


98. Venturi y Rauch, *Alzado oeste del Allen Memorial Art Museum*, Ohio, 1974.

alidad. En este edificio, Robert Venturi ha pretendido yuxtaponer al estilo clasicista la banalidad contemporánea que caracteriza a Oberlín, una ciudad típica del Medio Oeste norteamericano.

La imagen del museo como una obra de arte, reforzada por el carácter objetual que ha adquirido este tipo de arquitectura, le permite al escultor Claes Oldenburg imaginar que un objeto artístico puede ser convertido en un museo, en un edificio arquitectónico. Cuando se pensó en la ampliación del Allen Memorial Art Museum, ésta debía realizarse sobre un terreno en el que se encontraba ya ubicada una escultura de Claes Oldenburg titulada *Three-Way Plug*, esta obra representa un inmenso enchufe eléctrico realizado en acero corten y bronce. Oldenburg, sirviéndose de su capacidad para transformar las cosas, elaboró un proyecto paralelo al de Venturi y Rauch en el que su escultura, multiplicada en número de piezas y ampliada de tamaño, se convertía en la ampliación del museo, mientras que la maqueta del museo proyectado por Venturi y Rauch pasaba a ser una escultura que se exhibe en el interior (fig. 99). Escribe Oldenburg sobre esta obra:

Un enchufe es tan arquitectónico ya desde un principio que transformarlo en edificio es fácil. Las partes funcionales del enchufe se convierten igualmente en partes fun-



99. Claes Oldenburg, *An alternate proposal for an addition to the Allen Memorial Art Museum*, Ohio, 1979.

cionales del edificio (las tomas se convierten en ventanas, las puntas en cajas de escalera, etc.). Los objetos y los edificios de estilo moderno son fácilmente intercambiables³⁶.

La parodia está en que en este proyecto, Claes Oldenburg no hace más que retomar la idea de Venturi de yuxtaposición de algo banal, como es un enchufe, al antiguo edificio de estilo pseudorrenacentista ya existente.

El antiguo monumento conmemorativo es reconocible gracias a la gran plasticidad de que suelen hacer gala, en la que destaca la profusa intervención de formas escultóricas. Hoy, cuando el museo pretende afianzar su función monumental, muchos de estos edificios procuran esa plasticidad escultórica, no es, pues, extraño que los miembros del reducido grupo de arquitectos que construye los actuales museos abandonen la contenida sobriedad de las composiciones clásicas y pretendan conseguir unas cualidades que se aproximen a las formas escultóricas actuales abandonando las «naves» y eludiendo las apariencias de cajas herméticas que tienen algunos museos modernos paradigmáticos, como la Neue Nationalgalerie (1965-1968) de Mies van der Rohe, en Berlín, o el Yale Center For British Arts (1969-1972), de Louis I. Kahn, en New Haven, que conducen a la crítica maliciosa y fácil que hace Charles Jencks al denunciar que las cajas vacías se convirtieron en el signo de los museos de Norteamérica hacia 1975³⁷.

Un ejemplo del intento de conseguir una nueva plasticidad escultórica en la arquitectura de los museos nos la ofrecen las diferentes propuestas de Frank Gehry, desde el California Aerospace Museum (1982-1984) (fig. 100), hasta el archifamoso Guggenheim de Bilbao. En el primero, el arquitecto tenía que añadir, en una estrecha y reducida finca lateral al antiguo Arsenal de la ciudad de Los Ángeles, una nueva construcción que debía ser muy representativa del contenido del museo. Partiendo de una planta rectangular regular reclama Frank Gehry la atención de los visitantes con una silueta formada por picos, planos inclinados y elementos que sobresalen de la fachada, entre los que destaca una esfera plateada, un avión colgado simulando el vuelo y un inquietante muro poligonal irregular en voladizo inclinado, que desploma sus caras de la fachada principal con un movimiento muy similar al de algunas esculturas de Eduardo Chillida.

El propio Frank Gehry habla, refiriéndose a este museo en un texto explicativo, de «volúmenes escultóricos» y del «carácter escultórico tanto en el interior como en el exterior» hasta llegar a confesar: «Manejé, desde luego, formas escultóricas diferentes, colocadas una al lado de otra, potenciándose entre sí sin entrar en colisión, más bien estableciendo una relación recíproca [...]. A mi entender las formas no impactan, sólo se tocan; disfruto mirando cómo lo hacen»³⁸, lo que demuestra que no sólo operó en el proyecto de este museo como un escultor que «coloca» formas volumétricas, sino

³⁶ Mencionado por Coosie Van Bruggen, «Some observations on Oldenburg's Alternative proposal for an addition to the Allen Memorial Art Museum», en *Claes Oldenburg: Large-Scale Projects, 1977-1980*, Nueva York, Rizzoli, 1980, p. 42 [ed. cast.: Germano Celant et al., *A Bottle of Notes and Some Voyages*, Valencia, IVAM-Centre Julio González, 1989, pp. 121-123].

³⁷ Cfr. Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 18.

³⁸ En AA.VV., *La Arquitectura de Frank Gehry*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988, pp. 160-161.



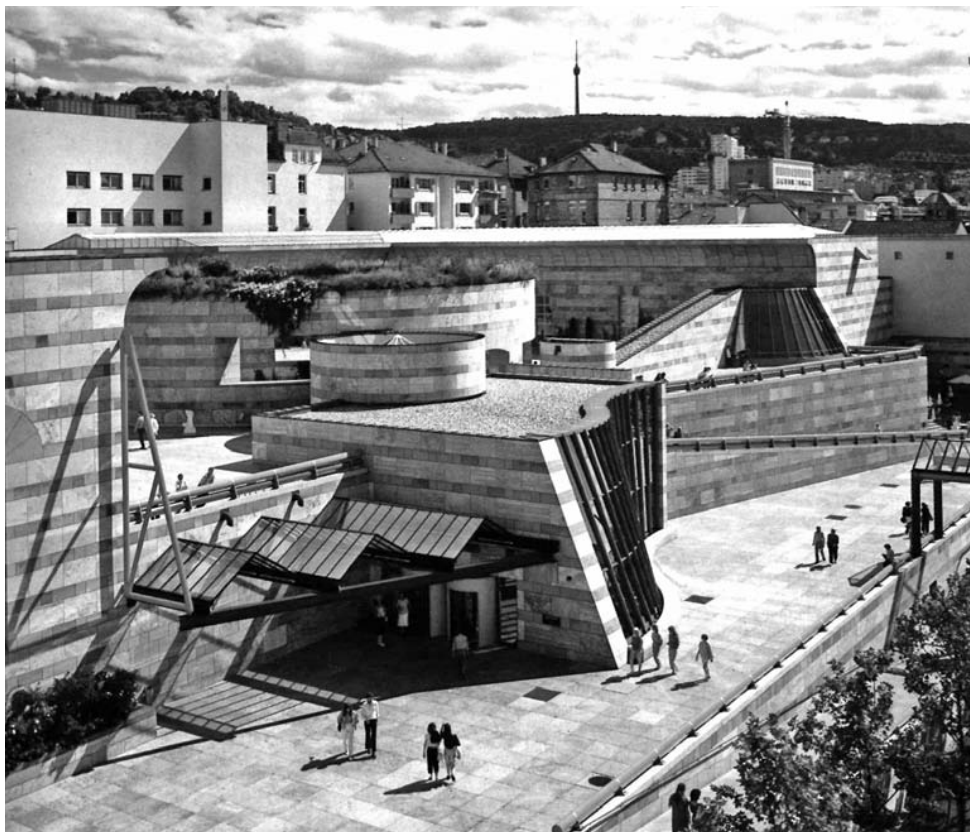
100. Frank Gehry, California Aerospace Museum, Los Ángeles, 1982-1984.

que nos habla de una percepción, de una contemplación, del edificio como si fuera un objeto escultórico.

Efectivamente, Gehry ha tratado la composición de este museo como si fuera una escultura, como algo que se modela, que se ensambla, pero sin imitar a ninguna escultura, sin pretender mimetizarse con ningún estilo escultórico definido, aunque algunos elementos se encuentren a caballo entre la idea pop de la «fachada anuncio» representada por el avión F-104, que queda suspendido en el centro de la fachada, y la abstracción deconstructivista representada por unas escaleras de incendio situadas en perspectiva forzada. Esta ausencia de estilo determinado contrasta con la preocupación por conseguir un cierto mimetismo con algunas corrientes artísticas que se perciben en otros museos, como en el Städtisches Museum Adteiberg de Mönchengladbach de Hans Hollein, en el que, a pesar del eclecticismo formal y acumulativo del que hace gala, se aprecia la huella del *minimal art* tanto en su distribución en planta como en algunos elementos concretos. El carácter singular y escultórico de cada volumen del conjunto es puesto de manifiesto por la disseminación de sus formas autónomas³⁹.

Otra forma arquitectónica que detecta la influencia del *minimal art* es la pirámide de acceso al Grand Louvre de Ieoh Ming Pei, que inevitablemente recuerda, por su forma, transparencia y elegancia clásica, los trabajos escultóricos de Sol LeWitt, rea-

³⁹ Cfr. en Josep Maria Montaner y Jordi Oliveras, *Los museos de la última generación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986, p. 91.



101. James Stirling y Michael Wilford, Neue Städtgalerie, Stuttgart, 1977-1982.

firmando su carácter de obra de arte, de inmensa escultura y de monumento simbólico de la *grandeur* del primer museo francés, efecto conseguido con la ayuda de la escala arquitectónica y la precisión tecnológica.

Pero no es necesario que el museo represente la *grandeur* de ninguna gesta ajena a la propia arquitectura o a la función exhibicionista del museo, ya que éste tiene capacidad, como obra de arte, para representarse a sí mismo y a la arquitectura. Esto sucede con la autocomplaciente Neue Städtgalerie (1977-1982) de Stuttgart (fig. 101), de James Stirling y Michael Wilford, donde el edificio, destinado a albergar servicios y nuevas salas de la antigua Städtgalerie (1837), se convierte en una «lección de anatomía» de la historia de la arquitectura al resumir, en una mezcla tipo *collage*, lo abstracto y lo representativo de la arquitectura, uniendo detalles de estilos diferentes, neoplasticismo, constructivismo y movimiento moderno, que podrían ser considerados como abstractos, con componentes figurativos, informales y populares de la tradición histórica, en los que se yuxtaponen aleros de apariencia egipcia con ventanas neorrománicas, todo ello articulado en una planta de aliento neoclásico, inspirada en la tipología del Altes Museum de Schinkel, sin que falte un guiño a la ruina como con-



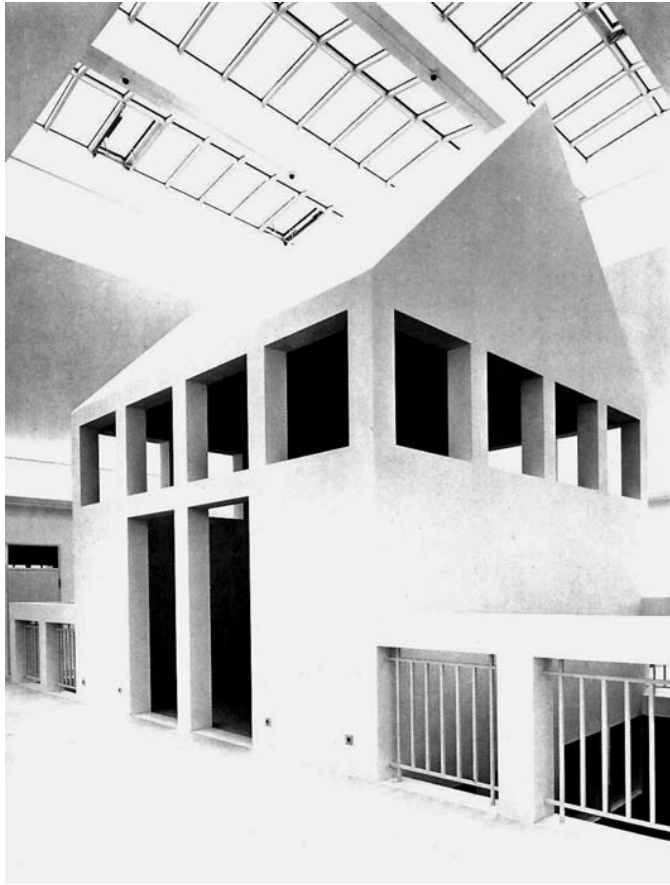
102. Oswald Mathias Ungers, Deutsches Architekturmuseum, Fráncfort, 1979-1984.

traste a su sofisticada tecnología. Los elementos de consumo visual, los estereotipos icónicos son en este museo tan necesarios como los soportes que asumen la estabilidad del edificio, convirtiendo todo el «monumento», por la vía afirmativa, en una especie de simulacro de sí mismo que parece pretender negarse como tal y convertirse en una mera escenografía.

En el polo opuesto, es decir, apostando por un estilo perfectamente definido, sobrio y contenido, tenemos el Deutsches Architekturmuseum (1979-1984) de Fráncfort, diseñado por Mathias Ungers. La imagen del cubo minimalista de Sol LeWitt se hace en este museo totalmente evidente en todos sus elementos, desde la estructura del edificio al mobiliario del salón de actos, pasando por la carpintería de las ventanas y vitrinas (fig. 102). Para conseguirlo Mathias Ungers ha partido de una cuadrícula espacial de pilares de sección cuadrada inmaculadamente blancos que modula todo el edificio por dentro hasta concluir, en la última planta, configurando un elemento absolutamente representativo de la arquitectura, como es la imagen de la casa que corona emblemáticamente el recorrido ascensional de los visitantes (fig. 103).

La falta de funcionalidad de esta casa, que es un tejado situado en el interior de un espacio techado, la convierte en un monumento con carácter escultórico, en una alegoría casi inmaterial de la arquitectura. La «casa-cabaña primitiva» como emblema ha sido objeto de una especial atención por parte de la escultura.

Este museo, en el que se exhibe la arquitectura, no pretende ser desde su exterior un reclamo pop, como el California Aerospace Museum de Frank Gehry, cuya fachada es un anuncio, ni necesita hacer ostentación en ella de elementos de los distintos repertorios de la arquitectura; por el contrario, el envoltorio del museo es un hermo-



103. Oswald Mathias Ungers, Deutsches Architekturmuseum, Fráncfort, 1979-1984.

so edificio de principios del siglo XX, de estilo neoclásico, que es utilizado como un cofre en el que se guarda el «monumento», la pequeña casa a la que se llega tras ascender hasta el último piso, en una especie de ritual iniciático.

NATURALEZA ARTIFICIAL

Johann Wolfgang von Goethe en un breve ensayo titulado «Die Natur» escribe: «También lo innatural es naturaleza»¹, en un intento de disolver las diferencias entre naturaleza y artificio, pero, en la cultura actual, lo artificial es entendido como algo opuesto a «la naturaleza», por lo que las artes pueden ser interpretadas como una actividad opuesta a la naturaleza o, por lo menos, generada y desarrollada a sus espaldas. El jardín y el parque son el origen de muchas de las obras que voy a mencionar en este capítulo, aunque éstas tienen formalmente poco que ver con la idea romántica de jardín. Sin embargo, tanto por su vocación como por sus ingredientes, materiales y formales, y también por el uso a que son destinadas, muchas de estas obras pueden ser consideradas las herederas directas del milenarismo arte de la jardinería. No se trata de que en la época actual haya cambiado el concepto de jardín, que, sin duda alguna, la memoria mantiene incorruptible; lo que ha cambiado es el entorno urbano y con él, los hábitos de los ciudadanos, que ya no disfrutaban con los antiguos significados de la jardinería.

El nuevo arte público reclama los espacios del jardín y el parque para sus actuaciones artísticas y los desborda con propuestas que ofrecen nuevas concepciones de uso y disfrute dentro del binomio arte-naturaleza. Es en el espacio del jardín donde se despliega la fantasía arquitectónica y se desarrollan las *follies*, preservando la idea de utopía que animó el pensamiento de las corrientes lúdicas y radicales de la contestación antifuncionalista.

Sobre el arte de la jardinería

Desde los años setenta del pasado siglo XX emerge un creciente interés por conceder importancia artística e histórica al jardín, lo que se ha traducido en la creación, di-

¹ Johann Wolfgang von Goethe, «La Naturaleza», en *id.*, *Teoría de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 237-241. Véase también Gillo Dorfles, «Naturaleza y antinaturaleza», en Javier Maderuelo (ed.), *Arte y naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1996, pp. 69-76.

seño y construcción de jardines con nuevos presupuestos estéticos, generando espacios del presente que pretenden dar respuesta al tiempo que nos ha tocado vivir. Los jardines de nuestra época no sólo deberán mostrar unas composiciones que se adecuen a las nuevas necesidades, costumbres y comportamientos del hombre actual, sino que deben reclamar también un nuevo tipo de trazados y de actitudes estéticas. Exigen, en fin, un esfuerzo para que el espacio y los objetos que en él se ubican pertenezcan a un mismo orden, o si se quiere, respondan a un mismo estilo.

Hay que empezar por aclarar que la defensa o alabanza del jardín público atendiendo a funciones higienistas es maniquea. No son necesarios los parques y jardines urbanos sólo por los efectos saludables que pueden reportar a la población, por ser pulmones de regeneración del aire contaminado, por servir de espacios de esparcimiento deportivo en los que los ciudadanos pueden correr y brincar sin tropezar con automóviles; no son necesarios por ser apropiados como lugar de reposo en el que combatir el estrés que atenaza al ciudadano o por resultar idóneos para el desarrollo de los juegos infantiles. La idea de jardín sobre la que trato aquí se basa en otras necesidades, de orden cultural y artístico. La necesidad de un jardín cultural se fundamenta en la condición de educador de la sensibilidad pública y en la capacidad histórica que tiene todo jardín de ser portador de significados, de convertirse en hogar de los mitos de la cultura.

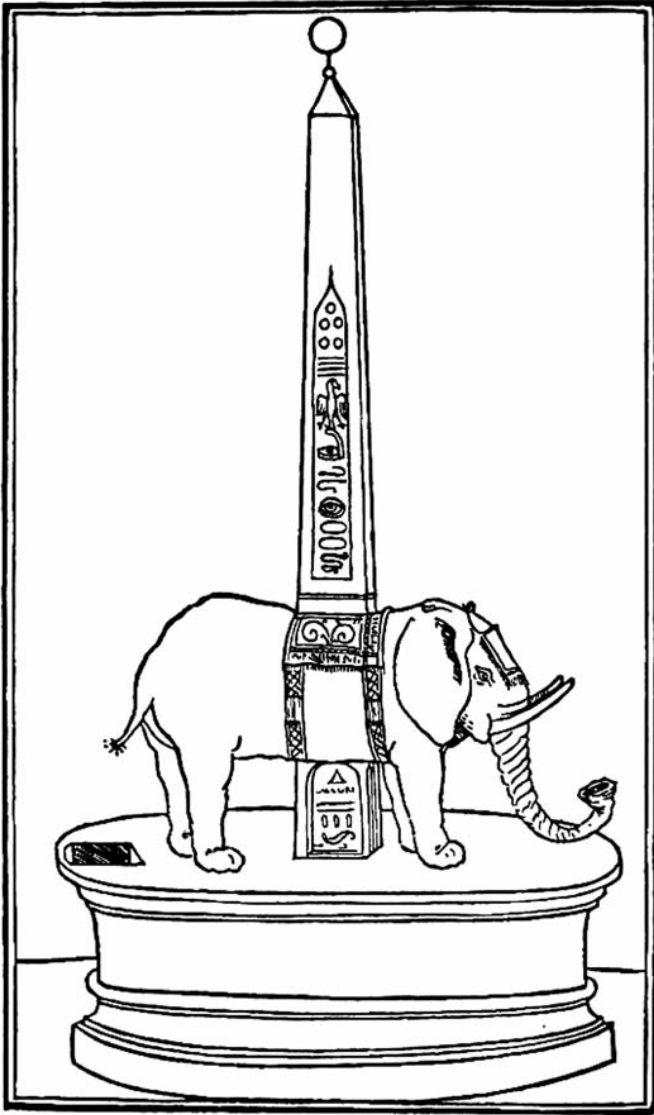
El deporte, el recreo y el necesario descanso de los ciudadanos son fomentados y atendidos hoy por las poderosas industrias del ocio. Estas actividades reclaman espacios muy específicos, especializados y técnicos, como estadios, gimnasios, parques de juegos, complejos acuáticos, pistas olímpicas, campos de golf, etcétera, que, sin duda, necesitarán estar ajardinados o se desarrollarán como «parques temáticos», pero estas «zonas ajardinadas» que sirven a usos específicos no deben ser confundidas con el jardín, ni el jardín debe ser convertido en gimnasio o rebajado a la condición de *play ground*. Porque el jardín es otra cosa, es un teatro de la cultura, es un escenario de la historia, es el hogar de los mitos y los símbolos de la humanidad y puede llegar a ser, como postulaban Platón, Alexander Pope o el profesor Rosario Assunto, el espacio donde se cobija la filosofía².

El jardín es un producto depurado de nuestra historia cultural y, como tal, posee una lógica interna que permite que sus elementos sean portadores de significados concretos. Históricamente surge como representación o como imagen del Edén, del Paraíso Terrenal, se trata, por lo tanto, de un lugar ameno y delicioso³. Su objeto es el deleite del espíritu a través de los sentidos de la vista, el oído y el olfato, su fin es la consecución de la felicidad, aunque sea temporalmente. Desde el punto de vista espacial, el jardín es una heterotopía, un espacio que pretende sacarnos fuera de la realidad, es un lugar donde se dan cita otros lugares insospechados.

En cuanto imagen del Paraíso, el jardín recrea elementos caprichosos buscando la idea de placer, para lo cual se generan elementos y construcciones desprovistos de fun-

² Véase Rosario Assunto, *Filosofía del Giardino e Filosofia nel Giardino. Saggi di teoria e storia dell'Estetica*, Roma, Bulzoni, 1981.

³ Véase Jean Delumeau, *Historia del Paraíso. 1. El jardín de las delicias*, Madrid, Taurus, 2004.



104. Francesco Colonna,
Hipnerotomachia Poliphili
(ilustración cap. IV),
Venecia, 1499.

cionalidad y de utilidad práctica. Como heterótopo, en él se puede permitir cualquier licencia que en un lugar concreto y con una función definida no se podría consentir, por eso en los jardines se pueden encontrar algunos de los productos más desorbitados de la imaginación y la fantasía.

Las esculturas más atrevidas y delirantes y también las arquitecturas menos académicas y ortodoxas van a coincidir en el jardín junto a la reunión más dispar de plantas y árboles, traídos de los más lejanos lugares, que responden a criterios de plantación artificiosos. El elemento más carismático del jardín es la *folly*, que resume el carácter que debe de poseer toda construcción o monumento pensado para un jardín.

Desde que el supuesto Francesco Colonna publicó en Venecia en 1499 su *Hipnerotomachia Poliphili*⁴, el jardín es entendido en Occidente como el lugar donde se ubican las fantasías arquitectónicas. Las imágenes con que se ilustra el relato del amante de Polía siguen cautivando la imaginación de los arquitectos y escultores aún hoy día, como aquella que muestra una esbelta pirámide coronada por una estatua o la de un elefante transportando en su grupa un obelisco (fig. 104), que inspiró a Gianlorenzo Bernini la célebre escultura que se encuentra frente a la basílica de Santa María sopra Minerva, en Roma. Aquellas imágenes, trazadas con eficacia y claridad por un autor cuyo nombre nos es desconocido, que aparecen en el que se considera el primer tratado de jardinería occidental, siguen siendo potentes incitaciones a la locura fantástica, a la recreación de mundos imposibles y de utopías.

Antes de la publicación de *Hipnerotomachia* aparecen ya en todos los jardines de Europa construcciones que, como elementos retóricos del lenguaje jardinero, se articulan formando recorridos y configurando diferentes escenarios, de esta manera los paseos de recreo tienen unos objetivos y en sus trayectos se realizan juegos y diversiones para los que estas construcciones tienen que servir de marco teatral o de elementos de enajenación de una realidad que es sustraída del espacio y del tiempo al transportar a los visitantes del jardín a otros lugares y a otras épocas.

Los elementos más característicos del jardín son las fuentes, donde escultores y arquitectos mejor pueden dar rienda suelta a su imaginación; los lagos artificiales, con sus embarcaderos y puentes, tanto rústicos como palladianos; las grutas y los *ninfeos*, donde moran las deidades de los ríos; los templetes, que estaban dedicados a dioses paganos o tenían carácter conmemorativo; los panteones y mausoleos; los casinos de descanso y recreo que recorren un amplio arco estilístico, desde la realización de los más imposibles sueños clasicistas a la reproducción de kioscos chinos; las pagodas y los puentes japoneses que, junto a los templos exóticos y las reproducciones, más o menos idealizadas, de palacios árabes, como la Alhambra de Granada, constituyen las notas más pintorescas. La representación de lo distante y lo maravilloso no se reduce a estos elementos, ya que los templos góticos, los *ermitages* y las ruinas falsas (de nueva planta) conforman lo más sustancioso de los jardines del siglo XVIII, quedando los laberintos, los obeliscos y las columnas conmemorativas como los elementos más convencionales.

A pesar de la inmensa variedad de elementos posibles, todos suelen tener un denominador común: su carácter anti-clásico, lo que les permite evocar fantasías que, estando prohibidas por la disciplina arquitectónica o censuradas por las normas escultóricas, pueden ser permitidas en el Edén. De esta manera el jardín, este oasis licencioso, va a consentir que convivan los estilos más diversos en un mismo lugar que es un «lugar otro».

⁴ Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, Pilar Pedraza (ed.), Barcelona, El Acantilado, 1999. La autoría del libro se atribuye a un fraile, supuestamente llamado Francesco Colonna, sin que se sepa el nombre de su verdadero autor.

Recuperación del jardín

A principios del siglo XX, la imagen del jardín se encontraba asociada a los lujos y caprichos aristocráticos y al combatido gusto del Romanticismo. Esta posición supuso el olvido del jardín, cuando no el claro repudio, por parte del militante mundo de la arquitectura moderna, que se quedó prendado de la máquina, elemento que apareció como símbolo inequívoco del progreso vanguardista, olvidándose de la naturaleza y de las artes que se servían de ella. De entre todos los géneros arquitectónicos es la jardinería, sin duda alguna, el que más ha salido perjudicado con el triunfo de las vanguardias. Su poca adaptabilidad a los supuestos requerimientos de la imagen del maquinismo promovido por las tendencias modernas, su escaso contenido funcional, la mínima innovación que podría aportar a la nueva construcción y su falacia tecnológica condujeron a principios del siglo XX al arte de la jardinería a una situación de menosprecio. Ante esta situación, la primera pregunta que podemos hacer es ¿qué sentido tiene realizar un jardín en el siglo XX? Y a la vista de los resultados parece pertinente hacer también esta otra: ¿se puede llamar jardín a lo que se construye con vegetación en la ciudad actual?

La función de esparcimiento popular que asumió el parque público en el siglo XIX⁵ se realiza durante el XX en otros lugares distintos del jardín urbano, bien al aire libre, en las extensas zonas de bosque o montaña próximas a las ciudades, que son fácilmente accesibles gracias al automóvil, y que han sido equipadas para atender tales usos, o en grandes locales cerrados, como estadios deportivos, teatros, discotecas y centros comerciales. La razón higienista desde la que se reclamaron en el siglo XIX como espacio público para la ciudad los grandes jardines privados que existían en palacios y conventos, carece hoy de sentido ya que el ciudadano actual prefiere pasearse sobre cintas mecánicas, remar en seco o pedalear sobre una máquina varada en el interior de un gimnasio, regenera el aire acondicionándolo con ventilación mecánica y flirtea en la discoteca. La función «decorativa» del jardín público ha sido relegada a las denominadas «zonas verdes», que no son más que grandes tiestos rodeados de asfalto a los que se les ha extirpado cualquier función significativa o alegórica.

La recuperación actual del jardín como obra de arte capaz de plantear problemas análogos a los que se han enfrentado las artes plásticas y la arquitectura no ha estado exenta de ciertos traumas. Durante varias décadas se ha extendido un velo de silencio. Los jardineros, pomposamente calificados de «paisajistas», se refugiaron en la técnica, en la botánica y en otros conocimientos científicos, reduciendo su trabajo a la aplicación de anacrónicas recetas formalistas que premeditadamente se alejaban de cualquiera de los postulados vanguardistas que agitaban la arquitectura, la música o la pintura, para repetir acartonadas fórmulas amparadas en un historicismo estéril y en un gusto cursi de dudosa raíz romántica.

El único vínculo que durante la modernidad se ha establecido entre la práctica de la jardinería y las artes plásticas y la arquitectura se debe al jardinero brasileño Roberto Burle Marx, quien supo alejarse de la retórica historicista y formalista, propias de las

⁵ Véase Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo*, Bologna, Zanichelli, 1993.

prácticas jardineras al uso en los años treinta y cuarenta, para acercarse al arte y la arquitectura modernos creando, casi en solitario, durante décadas, los mejores ejemplos de cómo debe ser el jardín contemporáneo y cuáles deben ser las características del parque urbano; y también a Isamu Noguchi, quien, partiendo de las formas surrealistas que él realizaba como escultor, se aventuró a ampliarlas de escala para llevarlas al terreno, siguiendo las enseñanzas de su maestro Constantin Brancusi en el monumento que construyó en Tîrgu-Jiu en 1938⁶ (fig. 11 y 12).

Frente a la situación general, los diseños jardineros de Burle Marx⁷ se encuentran unidos a las realizaciones del «movimiento moderno» a través de su participación en proyectos de arquitectos como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, con los que colaboró en muchas de sus mejores obras, y asimilando las enseñanzas de artistas como Jean Arp y Paul Klee, Kandinsky y Joan Miró, pero, sobre todo, sabiendo entender el *genius loci* de cada sitio y conociendo, como muy pocos botánicos, la rica y extensa flora de Brasil que incorporó a la paleta jardinera, contraviniendo todas las reglas academicistas.

Como artista revolucionó los conceptos sobre el jardín, creando sorprendentes composiciones cargadas de valores plásticos, introduciendo plantas no habituales y combinándolas de forma inusitada, construyendo ambientes y escenarios visuales de una gran riqueza, dialogando con las formas de la nueva arquitectura y reinterpretando los lugares, pero no se limitó a practicar una sola forma artística, siendo también un excelente pintor y escultor.

Roberto Burle Marx no estudió arquitectura, como deseaba, sino que inducido por Lucio Costa se orientó hacia la pintura. Sin embargo, cuando en 1932 el propio Lucio Costa y Gregori Warchavichik (introdutor del purismo de Le Corbusier en Brasil) recibieron el encargo de proyectar la residencia de la familia Schwartz, edificio que anuncia la modernidad en Brasil, pidieron a Burle Marx que diseñara el jardín. Desde entonces su nombre aparece unido a las mejores realizaciones de la arquitectura moderna brasileña.

Burle Marx fue un artista comprometido con la modernidad hasta el final de su vida, pudiéndose encontrar paralelismos en sus trabajos de los años treinta y cuarenta con las esculturas biomórficas de Jean Arp, con el cubismo de Picasso y Braque, con los contrastes de color de los fauvistas, con el purismo de Le Corbusier y con las formas orgánicas y sinuosas de Joan Miró, tamizando todas estas influencias por una mirada tropicalista y por las aportaciones de la cultura popular.

Pero su trabajo artístico desborda enseguida las dimensiones del cuadro para pasar a la gran escala del mural, el jardín y el territorio, donde demostrará su maestría en la composición de espacios en los que dominan las estructuras y los ritmos consecui-

⁶ La obra de Brancusi en Tîrgu-Jiu ha sido comentada en el capítulo 3, en el apartado «La funcionalidad de la escultura».

⁷ Sobre la figura de Roberto Burle Marx y sus jardines puede verse: William Howard Adams, *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1991; Sima Eliovson, *The Gardens of Roberto Burle Marx*, Londres, Thames and Hudson, 1991; Marta Iris Montero, *Burle Marx, paisajes líricos*, Buenos Aires, Iris, 1997; Giulio G. Rizzo, *Roberto Burle Marx. Il giardino del Novecento*, Florencia, Cantini, 1992; Vera Beatriz Siqueira, *Burle Marx*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001, 2004, y Rossana Vaccarino (ed.), *Roberto Burle Marx. Landscapes Refected*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2000.



105. Roberto Burle Marx, Jardines del Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, 1938.

dos con contrastes de colores y juegos de texturas que se construyen con vegetación, piedras y láminas de agua. La disposición en planta de algunos de sus primeros jardines, como el del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (fig. 105), construido en 1938 según las premisas de Le Corbusier, sigue un trazado geométrico que recuerda aquellas abstracciones biomórficas de Jean Arp resueltas con formas planas arriñonadas que se superponen concéntricamente.



106. Roberto Burle Marx, Parque do Flamengo, Río de Janeiro.

Burle Marx concebía los jardines de forma completa, como obras de arte autónomo, pero respondiendo a las condiciones del lugar e integradas en la arquitectura, con la cual dialogan. Son jardines que se alimentan de sus experiencias pictóricas, mientras que sus cuadros se pueden entender como prolongación estética de sus jardines. Para él pintar y diseñar paisajes eran manifestaciones de un mismo impulso creador caracterizado por la composición libre, la abstracción y el lirismo cromático. El terreno es entendido como un gran lienzo sobre el que inventar y experimentar en tres dimensiones con elementos plásticos, tales como las piedras, el agua y, sobre todo, las plantas que, frente al estatismo del mundo mineral y arquitectónico, tienen la facultad de cambiar de forma, color y apariencia con el paso de las estaciones.

Por otra parte, Burle Marx creía, como otros artistas brasileños de su generación, en el compromiso social y pedagógico de la obra de arte, en la capacidad que puede tener un jardín para despertar la sensibilidad artística de las gentes que lo contemplan y lo usan, lo que convierte a sus jardines urbanos en obras de arte público. Sirva como ejemplo el Parque do Flamengo (fig. 106) de la ciudad de Río de Janeiro, realizado en colaboración con el arquitecto Affonso Eduardo Reidy en 1961, construido sobre una superficie de 1.200.000 metros cuadrados, ganada al mar en el centro de la ciudad.

Bajo la influencia de las formas suaves y del brillo metálico de las obras de Brancusi, el escultor Isamu Noguchi inicia su carrera a finales de los años veinte realizando unas obras de curvas sinuosas y formas flácidas que se aproximan al repertorio abs-

tracto del surrealismo. Sin duda puede ser calificada de surrealista su maqueta para *Sculpture to Be Seen from Mars*, en la que sobre una superficie plana de textura rugosa sobresalen unas esquemáticas protuberancias de geometría precisa que se hacen visibles bajo la luz tangencial, cuyas sombras insinúan una frente, dos ojos, una nariz y una boca. Si la superficie rugosa se puede interpretar, siguiendo la sugerencia del título, como un fragmento de la superficie de la Tierra vista desde Marte, las protuberancias serán montículos, lo que nos situaría ante la representación de un vastísimo territorio de escala gigantesca, aunque indefinida.

Como ya he comentado en el capítulo tercero de este libro, Noguchi comenzó en 1933 a crear proyectos de obras ambientales, es entonces cuando realiza unas piezas en escayola que pueden interpretarse como relieves murales, si se colocan en vertical, o como maquetas de un terreno, si se colocan en horizontal. Una de estas obras en relieve, de curvas suaves y sinuosas, se titula *Contoured Playground* (fig. 107), planteando la posibilidad de ser un jardín de juegos infantiles, en cuyo caso los rasgos modelados en la escayola deberán ser tallados en el suelo, que adquirirá la cualidad de material escultórico⁸.

En 1956 encargaron a Isamu Noguchi la realización de uno de los dos jardines de la sede de la UNESCO en París, edificio diseñado por Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi y Bernard-Louis Zehrffuss, el otro jardín fue encargado a Roberto Burle Marx. En



107. Isamu Noguchi, *Contoured Playground*, ca. 1941.

⁸ Sobre la obra de Isamu Noguchi puede verse en Bruce Altshuler, *Noguchi*, Nueva York, Abbeville, 1994; *Isamu Noguchi Retrospective 1992*, Tokio y Kyoto, The National Museum of Modern Art, 1992; Isamu Noguchi, *The Isamu Noguchi Garden Museum*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1987, y Ana María Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*, Valencia, The Monacelli Press / IVAM, 2001.

el que diseño Noguchi se pueden distinguir dos partes, una terraza superior de piedra con asientos cuadrados y cantos tallados y una zona más baja, recorrida por una acequia que mana de una de sus esculturas, dotado con esquemáticas montañas y terraplenes cubiertos con plantas, en los que se alternan la jardinería de hierba y las plantas tapizantes con superficies pavimentadas y engravilladas, generando espacios tallados o, si se quiere, esculpidos en el terreno.

Desde una sensibilidad oriental, Noguchi va a proponer y realizar la idea del jardín como escultura, así se puede comprobar en el difundido jardín que para la sede de la empresa IBM realizó en 1964 en Armonk, Nueva York. Para este pequeño recinto, que no es más que un patio de luces en un inmueble de oficinas, Isamu Noguchi eligió la grava del suelo para conseguir un efecto de textura concreta, situó determinadas especies arbóreas, con formas, colores y ramajes diferentes, atendiendo a la condición perenne o caduca de sus hojas con el fin de producir efectos distintos en invierno y verano, diseñó unas formas geométricas muy puras, realizadas unas en piedra blanca y otras en negra, y dispuso una fuente con estanque en un vivo color rojo; completan la obra diversas piedras en estado natural, consiguiendo con estos elementos heterogéneos, naturales y artificiales, un conjunto particularmente sugestivo, sin que ninguno de ellos de forma específica pueda ser calificado como escultura y el resto como jardín. Este tipo de actuación va a ser repetida por Noguchi en las numerosas intervenciones que, tanto en el espacio privado de recoletos jardines para empresas particulares y museos como en el espacio público, tuvo ocasión de realizar a lo largo de su dilatada vida.

Tras realizar algunos jardines muy formalistas, como el de la IBM, y otros de pequeño tamaño, como el del Domon Ken Museum, en la ciudad japonesa de Sakata, logrará realizar un auténtico jardín paisajista en los alrededores de su estudio en la aldea japonesa de Mure, donde, con transformaciones mínimas y ubicando piedras naturales junto a otras talladas, conseguirá un conjunto muy apreciable. Pero será en uno de



108. Isamu Noguchi, *California Scenario*, Costa Mesa, California.

sus últimos jardines donde conseguirá recrear por completo la idea de paisaje, el *California Scenario* (fig. 108), en Costa Mesa, California. Se trata de un pequeño recinto al aire libre, situado entre grandes edificios de oficinas, solado con lajas de piedra caliza, en el que una serie de elementos irregulares y otros marcadamente geométricos, naturales unos y artificiosos otros, configuran un paisaje de serena tranquilidad en el que destacan dos pequeños montículos rigurosamente geométricos, uno de grava con cactus y otro de césped con una piedra geométricamente tallada en su cima. Estos pequeños montículos dialogan visualmente con figuras geométricas de silueta triangular ejecutadas en piedra caliza de diferentes colores. Entre estos elementos serpentea una irregular acequia que parte de una de las figuras, que actúa como fuente, y concluye en otra tras haber sorteado siete piedras en estado natural, de mediano tamaño, que se encuentran ancladas al suelo pavimentado.

El jardín como escultura

Constantin Brancusi, Herber Bayer e Isamu Noguchi han sido presentados como los artistas pioneros del *land art* por John Beardsley⁹ por haber realizado espacios en los que han tenido en cuenta las cualidades del terreno y por haberse servido de la vegetación para configurarlos. Aun estando los dos primeros muy lejos del diseño y la construcción de jardines, estos artistas fueron capaces de fijar su atención en las cualidades del territorio e iniciaron un proceso dialéctico entre la ciudad moderna, opresora y alienante, y el mundo de la vegetación y el paisaje. En esta dialéctica hay muchos caminos que se empezaron a explorar en los años setenta y que pasan por las contradictorias reflexiones de Robert Smithson sobre la huella del hombre en la naturaleza, así como por las discusiones entre las distintas funciones de la obra de arte privada y el arte público. Otro personaje reclamado por los artistas del *land art* y muy especialmente por Robert Smithson¹⁰, es el paisajista Frederick Law Olmsted, creador del Central Park de Nueva York, así como de varias urbanizaciones paisajistas basadas en la idea de «ciudad jardín», situadas en las afueras del Chicago de finales del siglo XIX¹¹.

Frente al desinterés por la jardinería manifestado por la arquitectura durante el siglo XX, algunos artistas, particularmente escultores, han vuelto a fijar la atención no sólo sobre los paisajes sublimes de los recónditos desiertos, realizando *earthworks*, sino también sobre el espacio urbano, intentando recuperar para el arte como espacio público algunas partes del tejido mortecino de la ciudad para convertirlas en parques públicos. Como ha señalado Lucy R. Lippard:

⁹ Véase John Beardsley, *Earthworks and beyond*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, ³1998. A estos habría que sumar a César Manrique, quien, en la alejada isla de Lanzarote, comenzó en los primeros años sesenta a trabajar con el territorio.

¹⁰ Robert Smithson, «Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape», *Artforum* (febrero 1973), pp. 62-68. Reproducido también en Jack Flam, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 157-71.

¹¹ Véase Charles E. Beveridge y Paul Rocheleau, *Frederick Law Olmsted: Designing the American Landscape*, Nueva York, Universe, 1998.

El parque incorpora dos necesidades que caracterizan al arte antiformalista de hoy: la necesidad de una vuelta a un conocimiento ecológico de la naturaleza y una necesidad, igualmente subversiva, de comunicar los propios valores estéticos a una audiencia más amplia que la impuesta por el mercado de arte contemporáneo¹².

Los escultores necesitan un mínimo grado de calidad ambiental para arropar la obra pública, que no debe ser ubicada frente al torrente de vehículos rodados que inundan las calles y plazas de la ciudad. Sacar la obra de arte de la galería de exposiciones o del museo para enfrentarla a los automóviles no ha sido la mejor experiencia, por eso numerosas exposiciones de escultura en el exterior requieren del sosiego que ofrece un parque o un jardín urbano para su contemplación. El parque público como representación de la naturaleza procura un contexto deseable para una noción idealizada de arte¹³. Sin embargo, no es en la búsqueda de la más correcta ambientación de la obra de arte público donde nos vamos a detener¹⁴, sino en aquellas obras de carácter escultórico que pretenden ser un jardín o intervenir en un jardín transformando su estructura o sus contenidos originales.

Robert Smithson, poco antes de su fallecimiento, dejó un interesante texto en el que explica algunos de sus pensamientos sobre cómo «intervenir artísticamente» en un lugar histórico como el Central Park de Nueva York. La narración se desarrolla como una serie de reflexiones realizadas a lo largo de un paseo, de un «deambular», por el parque. De él he extraído un pequeño fragmento que permite hacerse una idea fiel de qué tipo de pensamiento y qué tipo de obra deseaba realizar Robert Smithson en el espacio público:

[...] más hacía abajo, el aliviadero se ha obstruido con barro y latas. Después el barro pasa por debajo del Gapstow Bridge y se convierte en un lodazal que inunda gran parte del Estanque, con remolinos de capas de aceite y fango. El mantenimiento del Estanque parece estar muy abandonado. El barro debería ser dragado. Esta operación de mantenimiento podía tratarse, en términos artísticos, como una «escultura de extracción de barro». Un tratamiento documental con la ayuda de película o fotografías convertiría el mantenimiento en una dialéctica física.

El barro podría depositarse en algún lugar de la ciudad que necesitara «relleno». El transporte del barro se seguiría desde el punto de extracción hasta el punto de deposición. Se necesita un conocimiento del barro y de los terrenos de sedimentación para entender el paisaje tal como existe¹⁵.

¹² Lucy R. Lippard, «Gardens Some Metaphors for a Public Art», *Art in America* (noviembre 1981), p. 149.

¹³ Cfr. Nena Dimitrijevic, «Meanwhile, in the Real World», *Flash Art* 134 (mayo 1987), p. 48.

¹⁴ No es posible tratar en este libro el tema de los jardines de esculturas contemporáneas, ya que es extensísimo, sólo me es posible indicar aquí algunos de ellos a través de sus más destacadas publicaciones: AA.VV., *Kröller-Müller. The First Hundred Years*, Haarlem, Joh Enschedé en Zonen, 1989; AA.VV., *Arte ambientale. La collezione Gori nella fattoria di Celle*, Turín, Umberto Allemandi, 1993; John Beardsley, *A Landscape for Modern Sculpture. Storm King Art Center*, Nueva York, Abbeville Press, 1985, y AA.VV., *Stiftung Insel Hombroich*, Neuss, Insel Hombroich Foundation, 2002.

¹⁵ Robert Smithson, «Fredrick Law Olmsted...», cit., p. 68. Jack Flam, *Robert Smithson*, cit., p. 170.

Se hace patente en esta idea de Smithson el deseo utópico de realizar una obra de arte público que no sea una simple lucubración estética, sino un acto socialmente «útil» y, a la vez, se detecta un entendimiento del «jardín como escultura», frente al jardín como decorado en el que erigir esculturas. Aquí, la escultura no es una «pieza monumental» ni un objeto impuesto o añadido, sino una acción beneficiosa sobre el jardín por medio de la cual se pretende su protección.

La idea de actuar directamente sobre los espacios públicos ajardinados preexistentes con el ánimo de mejorarlos por medio de propuestas de carácter artístico, que Robert Smithson no pudo realizar dado su prematuro fallecimiento, fue satisfactoriamente llevada a cabo por Robert Morris al menos en dos ocasiones. La primera surgió como consecuencia de la invitación a participar en una exposición de escultura al aire libre organizada por el Women's Comitee of Grand Rapids Museum, en 1973. La exposición se titulaba *Escultura fuera del pedestal*, y tenía como objetivo el estudio de una amplia variedad de tipos de trabajos escultóricos que debían ser realizados en diferentes situaciones públicas. Esta fue la primera oportunidad real que un artista contemporáneo ha tenido para centrar la atención pública en la idea del arte en el paisaje y considerar la importancia de la participación del espectador para llegar a conocer una obra de arte.



109. Robert Morris, *Grand Rapids Project*, 1973-1974.

En una visita a la ciudad de Grand Rapids, Robert Morris encontró una ladera de las áreas de recreo de la ciudad que se encontraba gravemente erosionada y decidió trabajar sobre esta área. Su propuesta consistió en una «intervención» directa sobre el terreno utilizando los recursos desarrollados por los *earthworks* que se estaban realizando entonces en lugares alejados del entorno urbano. La obra, titulada *Grand Rapids Project* (fig. 109), consistió en volver a trazar la pendiente de un promontorio, que había quedado enquistado en el centro de la ciudad, uniendo la cima y la base de la ladera con dos senderos que se entrecruzan formando una gigantesca X.

Aunque la configuración de esta obra parezca a primera vista una simpleza, se trata de un trabajo que contiene sutiles elementos que la diferencian físicamente de un vulgar camino de acceso para acceder a la plataforma superior. Estos elementos son los diversos cambios de gradación de la pendiente y de la anchura de los senderos, que sólo resultan perceptibles cuando se recorre físicamente la obra. Al igual que sucede con *Observatory* (fig. 80), esta obra se convierte en un lugar en el que el observador se ve obligado a participar caminando sobre ella para poder aprehenderla en su totalidad, es decir, no se trata de una obra eminentemente visual, sino que su percepción se realiza a través del acto de andar¹⁶, de experimentar la fatiga que conlleva el ascender por las pendientes. Sobre la obra pueden experimentarse diferentes tipos de comportamiento como: «carreras, paseos, vistas, cruces, esperas, encuentros, sensaciones de frío, sensaciones de calor», que son algunos de los mencionados por Robert Morris en el texto del catálogo de la exposición¹⁷.

Al proponer el escultor que su obra de arte consiste en el trazado de dos caminos que se cortan, fue necesario que toda la pendiente se limpiara y que se repoblara de vegetación; es decir, que la «escultura», para la exposición, se convirtiera en un auténtico jardín. Por eso este proyecto fue revisado desde el punto de vista técnico por el City Parks and Recreation Department, que se encargó de llevar a cabo trabajos como proporcionar una cubrición del desmonte con plantas adecuadas o conseguir un buen drenaje del terreno para evitar la erosión de las laderas. Pero una obra de este tipo no reclama únicamente el asesoramiento de expertos en agronomía, botánica o ingeniería que ayuden al escultor en materias que no son propias de su actividad, sino que requiere también habilitar unos fondos económicos que hasta aquellos años no se contemplaban en las partidas presupuestarias de los organismos públicos. Una de las principales batallas de los creadores del arte público ha sido conseguir credibilidad ante las autoridades para invertir dinero en la realización de este tipo de obras.

Grand Rapids Projects fue una prueba enormemente significativa para el futuro del arte en el paisaje y en el entorno urbano. Esta fue la primera vez que se dedicaron fondos públicos para la realización de una obra ambiental a gran escala en Estados Unidos. Esta toma de conciencia sobre la necesidad de financiar arte público condujo al requerimiento, por parte de las autoridades locales en Estados Unidos, del concurso

¹⁶ Véase el capítulo 11 de este libro.

¹⁷ Cfr. John Beardsley, *Earthworks and Beyond: contemporary art in the landscape*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, ³1998, p. 29.



110. Robert Morris, *Untitled (Reclamation project)*, King County, Washington, 1979.

de escultores en los proyectos de diseño de áreas de carácter urbano. Con este fin se convocó a un grupo de siete artistas, en el verano de 1976, a participar en un importante proyecto titulado *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture* (*Earthworks: Recuperación del territorio como escultura*), para desarrollar su trabajo en lugares abandonados y deteriorados de los alrededores de la ciudad de Seattle.

Robert Morris realizó un proyecto, en abril de 1979, para recuperar una cantera de gravilla abandonada que había dejado sobre el suelo un cráter artificial de una hectárea y media y al lado, una colina formada por el material desechado, al sur de King County. La obra de Robert Morris, *Untitled (Reclamation Project)* (fig. 110), consiste en la formación de unas terrazas y unos taludes concéntricos formando una especie de anfiteatro en el interior del cráter minero, que se contrapone a una leve colina formada por las gangas producidas durante la explotación de la cantera. Una vez construidos los bancales de las terrazas y solucionado el drenaje del fondo del cráter, se sembró todo el conjunto de césped. Desde dentro del anfiteatro sólo puede verse el cielo; desde la colina, la vista pasa por encima del Kent Valley hasta las lejanas Cascade Mountains. En el espacio que queda entre la cima y el cráter Robert Morris ha colocado un grupo de troncos secos, clavados en el suelo como emblema del abuso del hombre en la utilización de los recursos naturales.

Las actuaciones de escultores, como Robert Morris, Michael Heizer o Robert Smithson, sobre el territorio, supusieron una interferencia real en el campo del urbanismo y de la arquitectura. Los escultores no sólo han logrado introducirse en el mundo de las ideas y de los conceptos habituales de la disciplina arquitectónica, sino que con este tipo de obras han pasado al campo de los hechos. Como contrapartida, arquitectos de diferentes tendencias, como son Emilio Ambasz, Bernard Tschumi o Frank Gehry, por citar sólo tres, han diseñado y construido objetos arquitectónicos para ser situados en el espacio público que pueden competir con total propiedad con las esculturas.

Ian Hamilton Finlay ha construido un jardín en el que diferentes especies vegetales, cultivadas y silvestres crean un premeditado entorno para albergar un conjunto de piedras con inscripciones y relieves que ha hecho labrar como referencias metafóricas al arte y la cultura. Finlay, que se inició como «poeta concreto»¹⁸ y como editor militante de poesía visual¹⁹, adquirió en 1966 una finca de unas cuantas hectáreas en Larnarkshire, al sur de Escocia, originalmente denominada Stonypath, que con enorme perseverancia y sensibilidad de poeta fue transformando en un jardín donde se confirma su veneración por la categoría estética de lo pintoresco. En este jardín se encuentra condensada una rica colección de especies botánicas, esculturas e inscripciones poéticas que hacen alusión al mundo del arte y que presenta ante los ojos del paseante como «objetos encontrados» entre la hierba.



111. Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta*.

¹⁸ Véase el capítulo 7, el epígrafe dedicado a la «poesía concreta». Su trabajo como poeta concreto aparece ya reseñado en Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, París, Gallimard, 1968, p. 193.

¹⁹ Fue editor de Poor Old Tired Horse.

El jardín de Ian Hamilton Finlay es visualmente complejo, ya que incorpora estanques y arroyos, contrastando las zonas densamente pobladas de vegetación con praderas abiertas, en las que lo cultivado (lo culto) dialoga con lo silvestre. Finlay no pretendía conseguir el aspecto de naturaleza «intocada» que se intenta recrear en el jardín paisajista, en lugar de esto aspiraba a destilar una imagen de naturaleza mejorada por medio del arte y de las cualidades de la poesía.

Pero las intenciones de Finlay iban mucho más allá de realizar un hermoso jardín, potenciar una imagen de la naturaleza u ofrecer una particular visión del nuevo paisaje pintoresco. Finlay, que no podía negar su condición de poeta, como Richard Long, utiliza en algunas de sus obras el suelo como si fuera un gran papel sobre el que dibujar, transmutando las páginas del libro por los rincones del jardín y la letra impresa por letra tallada, esculpida sobre la piedra. Como irónico historiador de la cultura, proponía al lector de su obra una meditación sobre ciertas palabras, signos, aforismos, objetos, imágenes y hábitos del pensamiento que hacen al lector-visitante de su jardín corresponsable de la interpretación.



112. Ian Hamilton Finlay, *The present Order*, 1983.

Doce años después de adquirir la finca e iniciar los trabajos de transformación para convertirla en una obra de arte, que es la gran obra de su vida, en 1978 decidió cambiar su antiguo nombre, de esta manera el nuevo nombre se convierte en un título y la finca en una obra de arte. La denominó *Little Sparta* (fig. 111), iniciando, a partir de ese momento, un «Plan quinquenal de helenización». La idea no era imitar los jardines paisajistas o sus idealizaciones, sino conseguir una interpretación del jardín como metáfora del mundo y de la actividad humana.

En muchos jardines clásicos aparecen esculturas de los dioses guerreros, como Pan o Apolo, que, como símbolos de la guerra, pretenden atemorizar a los visitantes con sus posturas amenazadoras. Finlay, por medio de sus planes de helenización, intentó conseguir para su jardín ese tipo de recursos metafóricos del pasado, pero actualizándolos para que fueran referencias del momento que vivimos, para ello ha transformado los antiguos símbolos realizando alegorías estilizadas de buques de guerra, submarinos nucleares, tanques y otros artefactos bélicos. En este nuevo jardín de la guerra, en esta «pequeña Esparta», los átiros son sutilmente sustituidos por miembros de las SS, relacionando la naturaleza con el mundo del arte, la política, la guerra y la revolución. El jardín poético se va convirtiendo así, con el paso del tiempo, en un testigo de la historia, en un «monumento de la humanidad».

Algunas de las piezas que pueblan el jardín son esquemáticas imágenes de armas, como fusiles, granadas, portaviones o la torreta de un submarino nuclear que parece emerger del pequeño lago, en otros casos se trata de frases históricas que aluden al terror, como un conjunto de grandes piedras dispuestas en el suelo donde se reproduce una sentencia del revolucionario Saint Just (fig. 112).

Una de estas piezas, que comento como ejemplo, es una piedra oscura cuya silueta recuerda vagamente la figura de un tanque, sobre ella hay una inscripción que, grabada con letras romanas, sentencia «ET IN ARCADIA EGO», aquella frase que los pastores descubren sobre una tumba en los célebres cuadros de Nicolas Poussin, Giovanni Francesco Guercino y Giovanni Battista Cipriani. Según las interpretaciones que Erwin Panofsky ha ofrecido, el significado de esta frase podría ser: «Yo también (la muerte) estoy (o estaba) en la Arcadia», o bien: «Yo tuve mi momento de felicidad»²⁰. El empleo de esta histórica frase nos revela el alto nivel alegórico con que está cargada la obra de Ian Hamilton Finlay.

En otros casos, la actuación de los escultores sobre jardines, sobre todo si están ya contruidos y tienen un carácter histórico, no puede ser otra que la de «instalar» sus objetos en el recinto ajardinado, sin pretender alterar su configuración. Pero aun así, el escultor no se limita a dejar caer en un jardín una obra que se separa del suelo por medio de un pedestal. Las obras que se realizan para estos recintos pretenden transformar el entorno en el que se «instalan». Esta idea ha quedado muy claramente expuesta en algunas exposiciones, como la del Jenisch-Park de Hamburgo, celebrada en el verano de 1986, que fue ubicada en un precioso jardín paisajista diseñado por Johann Caspar

²⁰ Véase Erwin Panofsky, «Et in Arcadia ego»: Poussin y la tradición elegíaca [1936], en *id.*, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, ³1983, pp. 323-348.

Voght en 1797²¹, así como en el proyecto de «instalación» de esculturas modernas y contemporáneas en el Jardín de las Tullerías de París, con el que el escultor Alain Kirili ganó el concurso público en 1985²².

Follies

En la citada exposición de escultura contemporánea del Jenisch-Park de Hamburgo se presentó un obelisco truncado, obra del escultor Stephan Huber (fig. 113), que alcanzaba los 6,5 metros de alto. La imagen barroca de un obelisco forrado de pan de oro, ubicado sobre un pedestal blanco, suponía una especie de antagonismo en una exposición de escultura actual. Sin embargo, cargaba al jardín histórico de antiguos significados que hablaban del poder, del lujo y, también, del capricho.

El obelisco truncado de Stephan Huber es una imagen recuperada de la historia común de la arquitectura y de la escultura, que tiene en Gianlorenzo Bernini su más claro exponente, por eso no es extraño que el arquitecto inglés Quinlan Terry vuelva a diseñar obeliscos, como la *Memorial Column*, proyectada para la finca *West Green House* que Sir Alistair McAlpine, conocido coleccionista de escultura, poseía en Hampshire. En esta finca existe un interesante jardín, con lago e isla artificiales, en el que Quinlan Terry ha instalado, entre 1974 y 1982, catorce *follies* con un cierto regusto clasicista que recrean elementos habituales en los jardines paisajistas ingleses del siglo XVIII, como son el arco triunfal, el ninfeo, el templete, el puente chino, la gruta, etcétera²³.

El jardín como imagen del paraíso, del Edén o del Elíseo, se ha prestado a la creación de elementos caprichosos desprovistos de utilidad práctica, cuyo objetivo era provocar deleite al espíritu y generar la ilusión de felicidad, aunque sólo fuera momentáneamente. Surgen así una serie de elementos arquitectónicos carentes de funcionalidad, como embarcaderos, pagodas, casinos, laberintos, puentes y templetos que evocan fantasías prohibidas por la disciplina arquitectónica, pero que pueden estar permitidas en el Edén, donde todas las almas son cándidas y los más nobles y refinados señores pueden vestirse como zagales que pastorean en una Arcadia recuperada por la fantasía. Estas construcciones donde el arquitecto y el usuario dan rienda suelta a su imaginación son conocidas desde la Ilustración con el nombre de *folly*.

No es extraño que la *folly*, que había permanecido dormida como género durante toda la modernidad, reaparezca en los años setenta del siglo XX, en unos momentos en que la arquitectura ha dejado de preocuparse por la función y se deja mecer por los caprichos de la forma, ya que, como señala Anthony Vidler,

²¹ AA.VV., «*Jenisch-Park*». *Skulptur*, Hamburgo, Kulturbehörde Hamburg, 1986.

²² Aunque el proyecto es de 1985 y la primera obra, del propio Kirili, se realizó al año siguiente, la instalación definitiva de esculturas contemporáneas en el Jardín de las Tullerías no se llevó a cabo hasta los años 1997-2000. Véase Alain Kirili, Julia Kristeva y Robert Storr, *Jardin des Tuileries. Sculptures modernes et contemporaines*, París, Monum-Éditions du patrimoine, 2001.

²³ Véase Frank Russell (ed.), *Quinlan Terry*, Londres, Architectural Design / Academy Editions, 1981.



113. Stephan Huber, *Obelisk*, 1985-1986.

al carecer [la *folly*] totalmente de función, ofrecía una admonición de la vaciedad y la inutilidad, sin la cual la propia función hubiera carecido de sentido; al rayar en la locura, describía un ámbito y encarnaba una metáfora visual que servía para familiarizar un concepto aterrador, concepto que se ignoraba con la presteza a ignorarlo entre muros sin sentido; como vehículo de todo tipo de ideas literarias a la moda, desde lo sublime

a lo pintoresco, las exponía en una especie de museo de la piedra de toque intelectual. La «folly» representaba en todos los sentidos un mal menor²⁴.

Sin duda alguna en las actuales *folly* sucede lo mismo que en las antiguas, es decir, la arquitectura que descaradamente se aleja de la funcionalidad y la escultura que juguetonamente remeda las formas arquitectónicas son entendidas como un mal menor en general, aunque, para algunos defensores de una modernidad rancia, se convierten en un auténtico trauma que simboliza el mal del fin de siglo XX.

Tampoco es extraño que, desde un punto de vista histórico, se pretenda recuperar los diseños y releer las ideas de algunos arquitectos ilustrados cuya obra puede ser entendida como una pura *folly*, como es el caso de Claude-Nicolas Ledoux, Etienne-Louis Boullée y Jean Jacques Lequeu, arquitectos que, por otra parte, con sus ideas visionarias, estuvieron tan próximos a otros temas que también interesan en la actualidad tanto a escultores como a arquitectos, como son el uso de la geometría primaria y el concepto de lo sublime.

La palabra *folly* significa locura, disparate, absurdo o extravagancia. El término *folly*, sin embargo, no se refiere exactamente a la enfermedad mental, sino más bien es entendido como lo opuesto a la razón, como una sinrazón. La revitalización de la *folly* en la arquitectura actual está unida a cuatro acontecimientos: la Bienal de Venecia de 1980, donde se presentó la exposición titulada *La presenza del passato*; la exposición *Follies*, de la galería Leo Castelli de Nueva York, realizada en 1983; la exposición *Landesgartenschau* celebrada en Friburgo en 1986, y la construcción del Parque de la Villette en París, proyectado en 1982 y concluido en 1990²⁵.

Las nuevas *follies*, vistas en estos cuatro escenarios, distan mucho de parecerse formalmente a aquellas de la Ilustración y sólo retoman de Ledoux, Boullée o Lequeu el concepto utópico de su realización, aunque el Parque de la Villette haya sido desarrollado felizmente por Bernard Tschumi. Desde el punto de vista estilístico, las nuevas *follies* son totalmente eclécticas y responden a cualquiera de las tendencias imaginables, desde el clasicismo a lo vernáculo, pasando por la recreación de los constructivismos, la abstracción, la figuración más escultórica, los futuribles o la geometría más purista. Pero siempre su marco se sitúa fuera de la ciudad y fuera de la razón, la mayoría de las *follies* se ubican en el papel, del que no han logrado salir, y no conocen más límites que los que pueda tener la imaginación, pero todas sueñan con materializarse en un jardín o en un parque, es decir, en un lugar sin tiempo, como partes de un paraíso mayor, como elemento simbólico de la felicidad o de la enajenación de la cotidianidad y de la realidad.

²⁴ Anthony Vidler, «Historia de la Folly», en B. J. Archer, *Follies. Arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX*, Madrid, M.O.P.U. Arquitectura, 1984, p. 10.

²⁵ Véase, respectivamente: AA.VV., *La Presenza del Passato. Prima mostra internazionale de architettura*, Venecia, La Biennale di Venezia, 1980; B. J. Archer, *Follies...*, cit. (versión en español de la exposición de la Leo Castelli Gallery); Anja Löser, «Freiraum in Freiburg: Bauen ohne Zwang», *Art das Kunstmagazin* 11 (noviembre 1986); AA.VV., *Parc-Ville Villette. Architectures*, Champ Vallon, Vasseur de pierres, 1987. Con posterioridad, en 1990, se ha celebrado en Osaka la feria Internacional Garden and Greenery Exposition, en la que han participado un gran número de arquitectos construyendo *follies*.

Mientras que los modelos se desarrollan en el plano de la abstracción para ser aplicados en un contexto real, aunque indefinido, la *folly* define su contexto en el jardín, se preocupa del medio que le rodea, de la luz, de la orientación, del ambiente y del paisaje al que pertenece y lo enfatiza, como ha quedado demostrado en los proyectos de *follies* editados en el catálogo de la exposición Leo Castelli²⁶. Algunas de estas *follies* diseñadas por arquitectos son auténticas esculturas, como sucede con el Restaurante Pez, construido por Frank Gehry en Kobe, Japón. Es en el género de las *follies* donde confluyen muchos años y esfuerzos de acercamiento entre arquitectura y escultura.

En 1986 se planteó en Friburgo la exposición de jardinería *Landesgartenschau*; para ella se nombró comisario al arquitecto Klaus Humpert y se asignó un presupuesto de trece millones y medio de marcos alemanes, cantidad particularmente insólita entonces, que le permitió solicitar encargos de construcciones sin utilidad a diversos arquitectos reconocidos que pudieron realizar piezas por puro placer, como torres, puertas, puentes, templete y obeliscos.

Robert Krier colocó un templete al borde del lago cuya única función era la invitación a sentarse en la habitación de su cúpula superior para contemplar el jardín. Esta pieza, como las realizadas por Hans Dieter Schaal, Hans Hollein, Heinz Mohls, Klaus Humpert, Oswald Mathias Ungers, Heinz Hilmer y Christoph Sattler, entre otros, estaba exenta, en su diseño y construcción, de las ataduras de la función y de las servidumbres de las instalaciones. Ninguna de estas obras requería iluminación artificial, gas o agua corriente, ni debía cumplir ningún tipo de programa, excepto el pabellón destinado a la exposición de flores.

Los organizadores de la exposición invitaron a participar a arquitectos de diversas corrientes porque, como comenta Anja Löser, no se quería llegar a una uniformidad estilística de la arquitectura de placer²⁷, y así, en esta muestra convivieron, mezclándose sin dificultad, construcciones pertenecientes a la arquitectura rústica, posmoderna, arte conceptual, espacial y constructivista, dando origen a una variopinta colección de edificaciones francamente desiguales. Pero todas estas costosas construcciones, menos el pabellón de exposición de flores diseñado por el grupo Lahr²⁸, que se ha reutilizado como centro social una vez concluida la exposición, se han desmantelado, a pesar de que muchas de ellas tenían una sólida cimentación y una estructura de hormigón que les hubiera permitido resistir en pie durante muchos años.

La novedad que ofrecen las actuales *follies* arquitectónicas que pretenden una implantación definitiva estriba en que abandonan el jardín pintoresco privado para situarse en el tejido urbano público. La evocación de la naturaleza que poseen el ninfeo, la gruta, la cabaña primitiva, el puente rústico o el propio lago artificial con cascadas, también artificiales, en un paisaje pretendidamente pintoresco y, por lo tanto, antirracional, es sustituida ahora por una evocación de la máquina en una cuadrícula racionalista sobre la trama urbana de la ciudad, como sucede en el «parque» de La Villette, en París.

²⁶ B. J. Archer, *Follies...*, cit.

²⁷ Anja Löser, «Freiraum in Freiburg...», cit., p. 56.

²⁸ El grupo LAHR lo forman Ferdinand Jegal, Carl Langenbach, Klasus Meyer y Josef Montabon.

En apariencia La Villette pretende cumplir todos los requisitos para poder ser denominado con propiedad un parque, ya que contiene un par de canales, muchas zonas con vegetación, pabellones de esparcimiento, lugares descanso con árboles y una buena colección de *follies*. La diferencia con el antiguo concepto de parque que pretendía ser una ilusión del paraíso o un trozo de naturaleza domesticada se encuentra en la intención marcadamente geométrica de su conjunto, que resulta artificiosamente mecanicista y, por lo tanto, antipintoresca. En La Villette los canales, los caminos, los pabellones, los árboles, los bancos y hasta las *follies* corresponden a una rigurosa trama ortogonal que «ordena» el conjunto de todos estos elementos, esparcidos en un espacio de 55 hectáreas.

Pero, ante la aparente imposibilidad de poder realizar en la actualidad un parque que recree la idea de naturaleza, me voy a detener en las *follies* arquitectónicas diseñadas y construidas por Bernard Tschumi. Nos encontramos ante la disposición de fragmentos de un todo sin centro que se refieren entre sí complementándose en una trama no visible que los une y les proporciona sentido. Ese sentido de unidad viene inducido por el rabioso color rojo saturado que poseen las *follies* de Bernard Tschumi y que es la primera clave para ir identificando los diferentes elementos formales que pertenecen a este conjunto (fig. 114).

Una interesante conexión que se puede establecer entre el conjunto arquitectónico de las *follies* de La Villette y la escultura es su evidente similitud con el planteamiento y desarrollo de las obras de Sol LeWitt tituladas *Serial Projec* (fig. 29 y 31), que



114. Bernard Tschumi, *Folly*, La Villette, París, 1984-1986.

he comentado con anterioridad²⁹. Recordaremos que estas obras consistían en un plano horizontal sobre el que se encontraba dibujada una trama ortogonal, y sobre ésta se situaba rigurosamente una serie de figuras cúbicas que presentan diversas variaciones entre el cubo abierto y el cerrado, sin que el artista pretendiera agotar todas las posibilidades.

El planteamiento del que se sirve Bernard Tschumi en La Villette es formalmente idéntico. Todas las *follies* de Bernard Tschumi parten de un módulo estructural en hormigón armado, que es perfectamente evidente y reconocible, y adoptan diversas configuraciones, según su destino, ocupando más o menos número de partes del cubo, como sucede en *Serial Project*.

Tal vez sea el fuerte color rojo saturado de las *follies* de Bernard Tschumi, evocador del de los coches de bomberos, el elemento que las dote de un fuerte significado funcionalista y que, a su vez, las distancie del sobrio clasicismo que el blanco confiere a las esculturas de Sol LeWitt. Este tipo de coloración, muy saturada, recuerda también el empleo que Anthony Caro hace del color en sus esculturas metálicas.

Fantasías arquitectónicas

Lo cierto es que, contemplándolas desde otro punto de vista, las *follies* forman parte de un tipo de arquitectura que podríamos denominar con el calificativo de «fantástica». Por fantasía se entiende la facultad de reproducir, por medio de imágenes, las cosas ideales o de idealizar las reales. La palabra *phantasia*, de origen griego, era un término utilizado por los estoicos para designar la facultad de imitar cosas que no han sido vistas.

En general, el trabajo del arquitecto podría ser interpretado como fantástico, desde el momento en que trata de reproducir ideas y espacios, por medio de imágenes no vistas con anterioridad, que pretenden materializarse físicamente. Sin embargo, el hecho de que la mayoría de las veces la cordura y la práctica permitan hacer realidad material esas ideas en forma de edificios y construcciones, conduce a que se denomine con el calificativo «arquitectura fantástica» o «fantasía arquitectónica» sólo a aquellas imágenes, más o menos utópicas, que carecen premeditadamente de la posibilidad de pasar del mundo del sueño a la realidad física³⁰.

Desde que Johann Nikolaus Tetens, en sus *Ensayos filosóficos sobre la naturaleza humana y su desarrollo* (1776-1777), distinguiera entre imaginación y fantasía, esta última facultad empezó a cobrar un protagonismo en el Romanticismo, habiendo reclamado el tiempo y el esfuerzo de autores como Schelling, Kant y Coleridge. Precisamente Coleridge entenderá la fantasía como un modo de memoria, emancipada del orden temporal y espacial, que permite realizar combinaciones y modificaciones³¹. Lo que me interesa destacar aquí de la fantasía es su emancipación del tiempo y del espacio, su ucronía y utopía.

²⁹ Véanse capítulo 5, «Tres dimensiones: un cubo», y capítulo 6, «La filtración neoclásica».

³⁰ Véase AA.VV., *Fantasy Architecture: 1500-2036*, Londres, Hayward Gallery, 2004.

³¹ Cfr. David Estrada Herrero, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, p. 185.

Las *follies* de los jardines muestran perfectamente esas cualidades ucrónicas y utópicas, pero se encuentran encerradas en los *hortus conclusus*, aisladas en buena medida del gran mundo, al que no contaminan. Pero existe, además, otra fuente de fantasía en la utopía social que sacudió el siglo XIX y que se reaviva en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, cuando se confiaba en que la tecnología liberaría al hombre de la esclavitud del trabajo y le permitiría disfrutar de una «sociedad del bienestar». Arquitectos como Richard Buckminster Fuller, que había trabajado para el ejército de los Estados Unidos durante la guerra, reclamaron que la tecnología militar, que se había desarrollado enormemente en la contienda, fuera puesta al servicio de fines civiles. John Entenza, director de la revista *Arts and Architecture* de Los Ángeles, junto con el fotógrafo de la revista Herbert Matter y los arquitectos Ray y Charles Eames, Eero Saarinen y Richard Buckminster Fuller, publicaron en julio de 1944 un manifiesto a favor de la aplicación de la tecnología de guerra para resolver el problema de la vivienda en la posguerra³². Fuller había diseñado y construido, en la temprana fecha de 1927, la casa *Dymaxion*, una construcción de aluminio que se levantaba sobre el terreno suspendida por unos tirantes anclados a un poste central que era el único elemento en contacto con el suelo. Posteriormente, realizó versiones desmontables que se podían empaquetar en un cilindro con el fin de ser transportadas cómodamente a otros lugares. Se traba de una auténtica *folly*, que materializaba la idea lecorbusieriana de la vivienda como «máquina para habitar», así como de la fantasía de un futuro que Fuller llegó a desarrollar con sus enormes cúpulas geodésicas, basadas en la geometría primaria del octaedro y el tetraedro, llegando a tener la mayor de ellas, construida en 1958 para la Union Tank Car Company, en Baton Rouge, 117 metros de diámetro.

La incipiente tecnología cibernética desarrollada tras la Segunda Guerra Mundial estimuló la idea de experimentar un mundo en cambio permanente basado en la «teoría de sistemas» que permite la autorregulación de conjuntos organizados. Estas teorías, que habían pasado de la formulación matemática al mundo de la mecánica y de ahí a las ciencias sociales y la psicología, fueron acogidas con entusiasmo por algunos grupos de arquitectos jóvenes que, como los reunidos bajo el «Team X», reclamaban la necesidad de una superación de los postulados surgidos de la modernidad prebélica y de los enunciados de la *Carta de Atenas*.

La posibilidad de concebir una arquitectura y unos entornos urbanos sin forma predefinida o, más concretamente, con una forma cambiante según fuera evolucionando la sociedad y reclamando nuevas funciones y tipos de espacios, al evolucionar las necesidades de las comunidades, no podía menos que resultar atractiva y estimular la fantasía de muchos de los creadores más jóvenes que empezaron a soñar con estructuras urbanas gigantescas.

Ciertamente, algunos arquitectos de la vieja escuela, como Le Corbusier, habían pensado y proyectado desarrollos urbanos, más o menos utópicos, como la Ville Con-

³² Véase Charles Eames, John Entenza y Herbert Matter, «What is a House?», *Arts and Architecture* (julio 1944). Citado en Alan Colquhoun, *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 234.

temporaine (1922)³³, la Ville Radieuse (1933) o el Plan Obús para Argel (1933), y tuvieron en los años cincuenta la posibilidad de materializar algunas de estas ideas con la construcción de ciudades como Chandigarh, en el Punjab, y Brasilia, en las que se levantaron grandes infraestructuras y enormes edificios monumentales. Sin embargo, el rigor organizativo que dominaba en estas estructuras urbanas en las que las funciones están segregadas en zonas y la ubicación y la forma de cada edificio son fijas, respondiendo a normas de composición en las que siguen persistiendo los ejes, las tramas y las jerarquías, debía ser contestado.

En 1960 un arquitecto japonés, Kenzo Tange, formado en la ortodoxia de la modernidad³⁴, presentó un proyecto para ocupar la bahía de Tokio con una nueva ciudad capaz de acoger diez millones de habitantes que se levantaría sobre el agua. En este proyecto, dos grandes vías rápidas parten del interior del centro histórico, recogiendo el tráfico de la trama urbana, y, con trazados paralelos, atraviesan toda la bahía, volando sobre la superficie del mar, hasta llegar a la otra orilla, donde se cierran en un bucle de retorno. Perpendicularmente a este doble eje surgen unas espigas secundarias de tráfico intermedio que, siguiendo líneas perfectamente paralelas, darían acceso a las viviendas. Entre las dos grandes vías que forman el eje central se situarían los edificios administrativos y de uso público, mientras que las torres de viviendas, colocadas al azar, se situarían arracimadas a los ejes perpendiculares.

A pesar de que Kenzo Tange quería separarse con este proyecto del «funcionalismo» de su maestro y adoptar un enfoque «estructuralista», en realidad, su esquema responde aún a las ideas urbanísticas de la modernidad, que reconocemos en detalles como la segregación de funciones y la disposición en grandes ejes que cruzan la trama de vías paralelas, pero la diferencia entre este plan para Tokio y el de la Ville Radieuse estriba en que aquí no se ha predeterminado ni la posición ni el volumen ni la forma de los edificios, dejándose estos parámetros a las necesidades y contingencias de la sociedad. Para referirse a las viviendas, que quedan indefinidas en su proyecto, Tange utiliza la palabra «célula», y para hablar del proceso de ocupación de esta nueva ciudad se sirve del término «metabolismo», en una clara alegoría organicista.

El termino griego *metabol* significa «cambio» y se utiliza en el lenguaje de la fisiología para designar las reacciones químicas que sintetizan sustancias complejas a partir de otras más simples. Por lo tanto estas «células de habitación» son susceptibles de ser cambiadas, sustituidas, ampliadas o suprimidas en unos procesos reactivos cuyo destino no es definir la forma de cada elemento concreto, sino generar una estructura compleja y mutante, como la propia vida.

La presentación del proyecto de Tange coincidió con el Congreso Mundial de Diseño, celebrado en Tokio ese mismo año de 1960, donde se fundó el grupo *Metabolist*, formado por arquitectos como Fumihiko Maki, Kiyonori Kikutake y Arata Isozaki,

³³ La Ville Contemporaine era una propuesta esquemática para una ciudad de tres millones de habitantes basada en la tecnología de los rascacielos norteamericanos con torres de doscientos metros de altura dispuestas *à redents* sobre el terreno que es atravesado por vías rodadas de alta velocidad.

³⁴ Kenzo Tange había trabajado en el estudio de Le Corbusier.

entre otros. La condición de discípulos de algunos de los integrantes y el propio nombre del grupo expresan el débito con las ideas de Kenzo Tange.

Kikutake presentó también un proyecto megalómano para ocupar la bahía de Tokio, titulado *Ciudades en el aire* (1959), mientras que Isozaki realizó un hipotético proyecto para una ciudad que estaría formada por unos gigantescos nodos cilíndricos, que se elevan como enormes fustes, en los que se alojan las infraestructuras y las comunicaciones verticales, a los que se unen, en diferentes niveles, unas plataformas formadas por jácenas de retículas triangulares en las que se apoyan las viviendas. Algo así como una transposición a escala urbana de la Casa Dimaxion de Fuller.

Es muy interesante comprobar cómo surge a la vez en Japón, con los metabolistas, en Inglaterra, con el grupo Archigram, y en la vieja Europa, con las propuestas de Yona Friedman sobre «arquitectura móvil» y de Constant con su *New Babylon*, un interés por lo que Reyner Banham ha denominado las «megaestructuras»³⁵.

Las «megaestructuras» son grandes complejos capaces de contener todas las funciones de una ciudad, en ellas se pueden distinguir, al menos, dos tipos de elementos de muy diferente condición, unos fijos, que configuran la superestructura, sobre los que se apoyan y con los que conectan otros elementos flexibles e, incluso, móviles que se pueden añadir o retirar según las circunstancias. Sin embargo, lo que mejor caracteriza los proyectos megaestructurales de los años sesenta no son los niveles de flexibilidad o movilidad que cada uno de los grupos proponía, sino el carácter utópico, visionario y fantástico que van a poseer todos ellos.

Tal vez el grupo más conocido y el que ha ejercido más influencias es el reunido en torno a la revista *Archigram*³⁶, del que toma el nombre. La revista, que se distribuyó profusamente por todo el mundo, tenía el formato de unas grandes hojas tipografiadas según la estética pop, con grandes ilustraciones y dibujos realizados con la técnica del *collage* que caracterizaba las obras de Richard Hamilton, artista fundador de *pop art* y miembro del Independent Group³⁷.

Sus visiones utópicas e incluso apocalípticas de la ciudad les conducen a proponer, en 1964, la denominada *Walking City* (fig. 115), una ciudad mutante y nómada, una megaestructura con patas, que se asemejaba a un gran insecto o, más claramente, a un enjambre de insectos con aspecto de escarabajos que se unen por medio de enormes tubos con los que succionan la energía del suelo. Las sugestivas imágenes, elaboradas por Ron Herron y Peter Cook, tomaban su iconografía de los cómic, las novelas de ciencia ficción, las refinerías de petróleo y los proyectos metabolistas. La actitud pop

³⁵ Véase Reyner Banham, *Megaestructuras*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

³⁶ *Archigram* fue fundada por David Greene y Peter Cook, alumno de Peter Smithson en la Architectural Association de Londres, en 1961.

³⁷ Richard Hamilton fue organizador, junto a John McHale, de la exposición *This is Tomorrow*, que se presentó en la Whitechapel Gallery de Londres en 1956 y que se considera el origen del *pop art*. Para esa exposición, Hamilton realizó el *collage* titulado *Just what is that makes today's homes so different, so appealing?* que sirvió como portada del catálogo. Este *collage*, que contiene todos los elementos carismáticos del *pop art*, surgió como una crítica irónica y mordaz a la Casa del futuro que Alison y Peter Smithson diseñaron y construyeron para la *Exposición de la casa ideal* (1956).

de utilizar imágenes preelaboradas, tomadas de los medios de comunicación de masas, supuso un gesto lúdico e irónico contra la disciplina arquitectónica convencional, y muy particularmente, contra los restos de la modernidad, siguiendo los pasos de Richard Hamilton con su celebre *collage* realizado para la exposición *This is Tomorrow*.

La idea del derecho de los ciudadanos a disfrutar de una sociedad lúdica, implícita tanto en las maneras de la cultura *pop*, basada en la seducción del producto y en placer del consumo, como en su contraria, la revolución situacionista, que critica el utilitarismo y la sociedad del espectáculo, conduce a la búsqueda de una movilidad en la ciudad y la arquitectura. Constant, con su *New Babylon*, realizará el ejemplo mejor elaborado³⁸.

A finales de los años cincuenta, cuando Constant está imaginando sus ciudades de «urbanismo unitario», en París, un arquitecto húngaro, nacionalizado francés, Yona Friedman, está ideando también una arquitectura móvil, introduciendo en el vocabulario arquitectónico el término «movilidad» en 1957 y fundando un año después el Groupe d'Etude d'Architecture Mobile.

Friedman parte de la idea antifuncionalista de que «... el arquitecto es incapaz de determinar “definitivamente” el uso y carácter del edificio que va a construir, y que corresponde al usuario de dicho edificio decidir (y redecidir) el uso que quiera darle»³⁹, coincidiendo así con algunos de los postulados de Constant, si bien sus esquemas para construir una «ciudad espacial» suspendida por encima de otras ciudades ya existentes, como París o Nueva York, utilizando estructuras espaciales triédricas encabalgadas y cables tensores, son excesivamente simplistas y carecen de la más mínima posibilidad técnica⁴⁰.



115. Ron Herron, *A Walking City*, 1964.

³⁸ Véase el capítulo 7, el apartado «El espacio utópico de la ciudad».

³⁹ Yona Friedman, *La arquitectura móvil. Hacia una ciudad concebida por sus habitantes*, Barcelona, Poseidón, 1978, p. 9.

⁴⁰ Véase *ibid.*, pp. 175-244.

En la dicotomía entre la forma y la función se llega así al momento en el que el interés se desplaza hacia un terreno neutro, cual es la estructura. De esta manera la estructura, que había sido revestida por la forma, se desnuda, se agiganta y ofrece una potente presencia al mostrar sus elementos portantes, pero sin comprometerse con una formulación estilística. La consecuencia más elaborada y carismática de estos experimentos estructurales serán las cubiertas del Olimpionstadio de Múnich (1968-1972), de Günter Behnisch y Frei Otto, y el Centro Georges Pompidou (1971-1977), construido en París por Renzo Piano y Richard Rogers.

MITOS Y METÁFORAS DE ARQUITECTURA

Algunos artistas plásticos no se han conformado con parafrasear elementos de la arquitectura y técnicas de la construcción, sino que han pretendido apropiarse directamente de la arquitectura. La capacidad simbólica negada a los monumentos intenta ser recuperada por los escultores a través de la utilización de algunos mitos de la arquitectura que habían sido premeditadamente olvidados por los arquitectos del «movimiento moderno» en su exaltación de la objetividad y la técnica.

El funcionalismo había alejado también a la arquitectura de sus ambiciones iniciales, que eran mucho más trascendentales. A la vista de los aspectos específicamente técnicos y materiales que ha alcanzado la arquitectura, esto puede parecer difícil de creer, sin embargo, no hay duda de que la arquitectura en sus orígenes ha tenido que estar muy ligada a ciertas necesidades mitológicas y rituales así como al deseo del hombre de entender lo sobrenatural. Sólo mucho tiempo después, bajo la presión de una visión de la vida que gradualmente ha ido escorando hacia la utilidad, se han profanado aquellos significados de la arquitectura en aras de la evolución tecnológica.

Escaleras y puentes

Una buena parte de la escultura de la segunda mitad del siglo XX, al abandonar el modelo antropomórfico, no se ha refugiado en la fría abstracción irreferencial, sino que ha pretendido alcanzar otro tipo de alusiones entre las que se encuentran, desde los años setenta, la arquitectura como uno de los principales paradigmas. Surgen así ciertos tipos de obras escultóricas, generalmente construidas a escala arquitectónica, relacionados frecuentemente con su emplazamiento y que, aunque reflejan intereses públicos y ambientales, suponen también un paso más evolucionado sobre el concepto de *land art*.

El hecho de que una escultura cumpla la función de puerta, elemento arquitectónico por antonomasia que señala la relación entre interior y exterior, no es extraño en

este contexto en el que la escultura «representa» temas arquitectónicos. Así, una obra instalada por el escultor Thomas Schütte en el Jenisch-Park de Hamburgo, en 1986, era literalmente una puerta situada sobre el camino de acceso al parque, bajo la que todos los visitantes de la exposición podían pasar.

La puerta de Schütte, con un amplio frontón, contemplada desde cerca parecía monumental, pero, como imagen percibida desde una cierta distancia y en razón de su estructura claramente perfilada y de su color rojo, el efecto de grandeza desaparecía. Como ha señalado Martin Hentschel: «Esta puerta se halla a mitad de camino entre escultura, imagen y arquitectura»¹. En los últimos lustros muchas obras escultóricas se han encontrado en esta situación, a caballo entre lo escultórico y lo arquitectónico, y funcionando a la vez como mera imagen, posición en la que también se sitúan algunas obras arquitectónicas que participan de este tipo de ambivalencias.

La arquitectura es vista, por muchos escultores, como una disciplina relacionada tanto con los aspectos cotidianos de la vida como con ideas cosmogónicas y fantásticas. La escultora Alice Aycock confiesa: «La arquitectura no es algo práctico para mí. Yo nunca haría una casa para vivir o una tumba real (aunque podría hacerlo)»². Lo que pretende Alice Aycock, así como otros escultores que toman la arquitectura como modelo, es recuperar esa faceta no práctica o utilitaria que en el pasado poseían los edificios rituales que, como las pirámides de Egipto, intentaban representar la imagen del cosmos o las fantasías de los ritos a los que se destinaban.

El *earthwork* titulado *Observatory* (fig. 80), de Robert Morris³, marca el nacimiento de una serie de obras que unen escultura y arquitectura en la composición de recintos, patios, rampas, puertas, etcétera, y que, además, pretenden poseer un cierto carácter ritual. Esta obra de Morris proporciona una experiencia física para el cuerpo humano, que debe desplazarse dentro de ella, requiriendo la interacción física del espectador a través del tiempo, desafiando la comprensión frente a la confrontación visual más pasiva que permite la escultura objetual.

En una entrevista efectuada en 1977, Robert Morris pretende diferenciar *Observatory* del resto de los *earthwork* cuando asegura:

Creo que es diferente en el sentido como enfoca el espacio [...]. Yo estoy interesado en los espacios en los que se entra, a través de los que se pasa, espacios literales, no sólo una línea en la distancia, sino una clase de espacio que el cuerpo puede ocupar y a través del cual se puede mover⁴.

¹ Martin Hentschel, «Pars pro toto», en AA.VV., «Jenisch-Park». *Skulptur*, Hamburg, Kulturbehörde, 1986, s.p.

² Citado en Leo van Damme, «Alice A. in Wonderland», *Arte Factum* 84 (abril-mayo 1984), p. 18.

³ Véase el capítulo 11, el apartado «Mirado al cielo».

⁴ «Interview with Robert Morris», en *Het Observatorium van Robert Morris*, Ámsterdam, Stedelijk Museum, 1977. Reproducido en Hugh M. Davies, «Post-Studio Sculpture», en AA.VV., *Sitings*, La Jolla, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1986, p. 21.

Obviamente, el espacio que pretende Robert Morris en obras como *Observatory* es el «espacio arquitectónico», y su manera de definirlo es a través de los elementos que configuran la arquitectura.

En la exposición *Landesgartenschau* de Friburgo, el arquitecto Mathias Ungers realizó una «torre luminosa» con ladrillos de color marrón óxido. La construcción ostentaba una placa con la extraña inscripción: «¿Por qué divide un Rhin?, –para que podamos mostrar cómo se construyen los puentes»⁵. Esta inscripción de Mathias Ungers cobra significado en el contexto de lo que, en el campo del arte actual, se ha denominado *arch art*, nuevo término compuesto por elementos de las palabras arquitectura y arte. La fusión indiferenciada entre lo arquitectónico y lo escultórico es una estrategia que comenzaron a utilizar artistas como Mary Miss y Alice Aycock a mediados de los años setenta, que poco después se ha convertido en una práctica habitual para muchos artistas que realizan sus obras sin plantearse ya problemas de legitimidad disciplinar, al definir a sus obras con la combinación *arch art*.

Sin embargo, *arch art*, en sí, no califica un estilo ni define una corriente dentro de la historiografía del arte contemporáneo, sino que es un término que sirve para designar una serie de obras escultóricas que se caracterizan por recurrir a referentes arquitectónicos, por la utilización de los procedimientos propios de la construcción, frente a la talla y el modelado, por su carácter supuestamente utilitario y funcional, y, sobre todo, por servirse de imágenes arquitectónicas como siluetas de casas, o elementos constructivos propios de ellas, como puertas, ventanas, escaleras, barandillas, rampas, puentes y otros elementos que hacen clara referencia a lo estereotómico, como los refugios, o a lo tectónico, como las estructuras y las cubiertas.

La ausencia de un estilo concreto es puesta de manifiesto por Janet Kardon, quien opina que las obras de arte que emplean este vocabulario de elementos arquitectónicos son variadas en la forma, en los materiales y en la escala, y carecen de afinidades formales y de un estilo común que las cohesionen⁶. Para cualquiera de los artistas de *arch art*, el río Rhin no es un fenómeno orográfico, sino una disculpa que les permite construir un puente, de la misma manera que para Thomas Schütte la presencia de un sendero justifica la erección de una puerta, aunque la ausencia de muralla en sus costados permita a los paseantes eludir pasar bajo su dintel.

Tanto la arquitectura «escultórica» como las esculturas del *arch art* carecen generalmente de la condición de necesidad, aunque sean utilizables, en este sentido se trata de *follies*, pero el masivo incremento de obras como puentes, escaleras, pasillos, rampas, etcétera, y su ubicación en otros lugares distintos al espacio lúdico del jardín, aunque también se sigan presentando en él, hace que el término *arch art* cobre una significación más amplia, por un lado, en cuanto a la variedad de tipos de obras que comprende, y más restringida, por otro, en cuanto a la oportunidad temporal que abarca, ya que se refiere a unas obras que se vienen realizando masivamente sólo desde finales de los años setenta.

⁵ Cfr. Anja Löser, «Freiraum in Freiburg: Bauen ohne Zwang», *Art das Kunstmagazin* 11 (noviembre 1886), p. 56.

⁶ Cfr. Janet Kardon en AA.VV., *Connections*, Pensilvania, Institute of Contemporary Art of Pennsylvania, 1983, p. 7.

Las obras de *arch art*, tanto si están realizadas por arquitectos como por escultores, son figuras retóricas, metáforas y metonimias de la arquitectura que desbaratan la idea modernista de la escultura como una obra autónoma en un espacio estético específico. Las obras de *arch art*, además, no son más que una revisión actualizada de un tipo de arte que ha mantenido una constante presencia en la historia y de la que obras como la escalera de la Biblioteca Laurenziana (1524) de Miguel Ángel Buonarroti, en Florencia, es uno de los más destacados ejemplos. En esta escalera la funcionalidad, la contingencia de salvar cómodamente la distancia entre una planta y otra, la afirman como una obra de arquitectura, mientras que su caprichoso trazado, que la convierte en un signo excesivo de la escalera como introducción majestuosa, inusual en la práctica arquitectónica de la época, la relaciona con el trabajo de Miguel Ángel como escultor, quedando la pieza en una ambigüedad que la dota de nuevas y plurales referencias.

La imagen de esta escalera ha incidido fuertemente en el pensamiento y el trabajo de los escultores desde mediados de los años setenta. Robert Morris, en 1978, publicó un artículo en el que, entre otras cosas, escribe sobre ella:

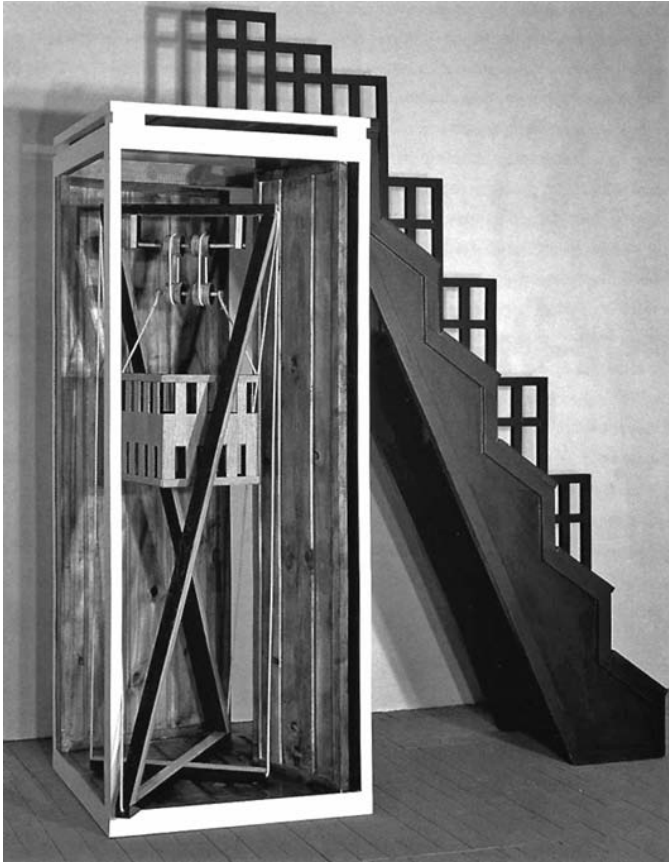
Especialmente la escalera se eleva al estatus de casi una escultura independiente –más que una u otra cosa es las dos cosas–. Con su extremada exageración transforma el espacio y no queda sencillamente como un elemento arquitectónico excéntrico. El espacio se vuelve «escultórico» debido a que los detalles están sobrecargados, arrancados del espacio como objetos. Empezando aquí con un espacio muy escaso, Miguel Ángel fuerza los elementos arquitectónicos, en lugar de la figura esculpida, para establecer un campo espacial de fuerzas⁷.

Algunos escultores, efectuando operaciones de inversión y recurriendo al simulacro, han redescubierto las posibilidades plásticas de determinados elementos arquitectónicos como las escaleras y, al igual que hizo Miguel Ángel el *ricetto* de la Biblioteca Laurenziana, pero con otros procedimientos conceptuales y formales, les insuflan la poética de lo escultórico. Así ha hecho Siah Armajani en *Closet Under Landing* (1985) (fig. 116), donde utiliza junto a la escalera otros elementos arquitectónicos que sitúan al conjunto en un plano poético que lo aleja de sus funciones primigenias. Aunque Siah Armajani pretende dotar a sus obras de un buen grado de utilidad, como es el caso de sus lugares de lectura en parques y jardines, la poética que desborda su obra proviene del evidente «simulacro» de la insinuación de lo útil. En este tipo de obras, la realidad es desplazada por su representación.

Elementos como la cruz o la columna, muy utilizados por los escultores del siglo XX, se encuentran cargados de significaciones trascendentes y son transhistóricos, pero una escalera carece de la capacidad significativa que poseen la cruz o la columna, ya que es un elemento meramente instrumental perteneciente al repertorio de las herramientas, de las estructuras «mundanas», como ha señalado Hal Foster⁸.

⁷ Robert Morris, «The Present Tense of Space», *Art in America* (enero-febrero 1978).

⁸ Hal Foster, «Sculpture after the Fall», en AA.VV., *Connections*, cit., p. 10.



116. Siah Armajani,
Dictionary for Building:
Closet under Landing, 1985.

Un artista que emplea una escalera intenta modificar una de las «bellas artes» y convertirla en un arte «útil», tanto si se trata de una obra de «arte público» como si lo es de un arte meramente referencial, sin capacidad de uso real. Pero también, un artista que emplea una escalera puede pretender utilizarla para invertir el sentido estético de la obra, empleándola como un *ready made* dentro de un contexto ajeno a ella, como hace Robert Rauschenberg en *Patrician Barnacle* (1981), donde una escalera de mano no sugiere su función, sino que es utilizada como ocasional caballete de una obra de carácter netamente pictórico. En cualquier caso, un artista que utiliza una escalera está probablemente más interesado en la recreación de un contexto espacial de carácter arquitectónico, mientras que una obra que incluya un puente o consista en él, como es el caso de algunas obras de Siah Armajani, probablemente está comprometida con el paisaje, entendido éste como término cultural.

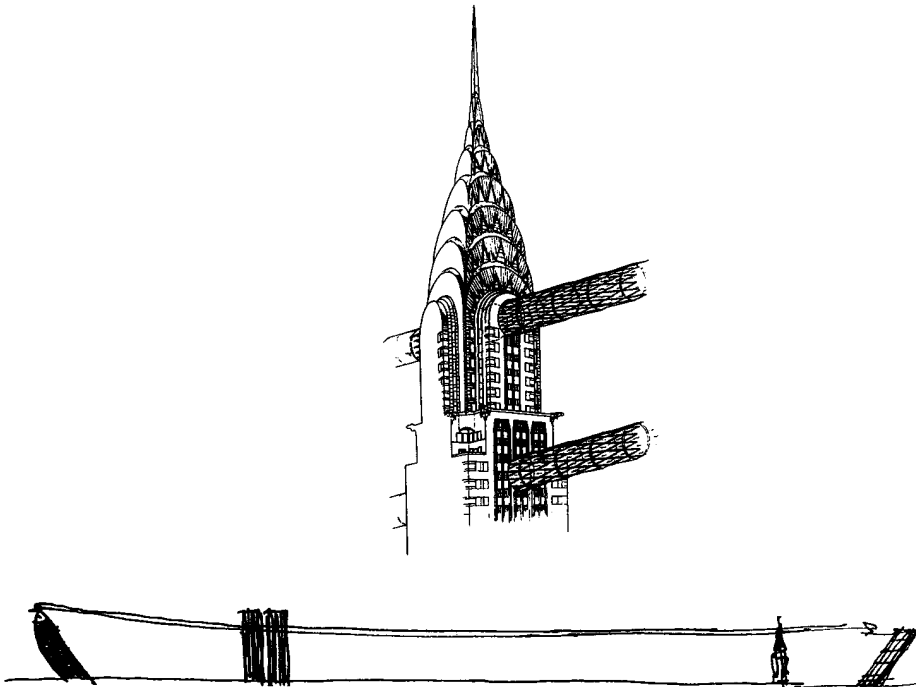
Un puente, al igual que una escalera, posee connotaciones de utilidad, y no es, estrictamente hablando, ni arquitectónico ni escultórico, más bien pertenece al apartado de la ingeniería y por ello representa una división entre trabajo creativo y disciplina que era desconocida antes del siglo XIX. Los escultores que trabajan con escaleras, puentes, pasarelas, puertas, ventanas, balconadas o rampas, exploran conexiones con

otras disciplinas como la arquitectura o la ingeniería, y valoran con otra sensibilidad el contexto en el que instalan su obra, tanto si éste es artificial, como la ciudad, como si es tan natural como el desierto o la selva.

Estos escultores, además, conectan su obra con diversas formas culturales relacionadas con las diferentes interpretaciones del espacio y del tiempo real que surgen de la interdisciplinariedad de los elementos utilizados. Muchas de las *follies* que en la actualidad diseñan y construyen los arquitectos pertenecen a este género, al participar a la vez de intereses escultóricos y arquitectónicos, constituyéndose en metáforas de la arquitectura, en imágenes referentes, al invertir los propios conceptos arquitectónicos.

Pero en este contexto también aparecen nuevos conceptos de colaboración entre arquitectos y escultores que refuerzan, consolidan y extienden la idea de *arch art* y la de «arte público», como es el caso del rascacielos Yerba Buena Tower (1988), de Los Ángeles, en el que la colaboración entre el arquitecto César Pelli y el escultor Siah Armajani pretende situarse en un plano de igualdad, que intenta hacer cobrar al edificio un carácter y una imagen nuevos dentro del entorno urbano como producto de la conjunción de sensibilidades fraguadas en disciplinas distintas.

Otros casos de colaboración se aprecian en proyectos de carácter utópico, como el *Bridge between two Buildings* (1981), de Frank Gehry y Richard Serra (fig. 117), en el que la obra va más allá tanto en la moderna utopía como en los esquemas historicistas posmodernos. Este proyecto fue realizado para una exposición de la The Archictetural



117. Frank Gehry y Richard Serra, *Bridge between two Buildings*, 1981.

League de Nueva York, celebrada en 1981 bajo el título *Collaborations Artists & Architects*, cuyo propósito era promover una «síntesis» de las artes y la arquitectura.

Cuando se les propuso que colaboraran, artista y arquitecto decidieron proyectar un puente, idea que les agradaba, aunque nunca, ninguno de los dos, había tenido la oportunidad de hacer algo semejante. Desde las ventanas del estudio de Richard Serra, en Nueva York, se divisaban, a un lado, las torres gemelas del World Trade Center, y en el otro, el Chrysler Building. Dos imágenes muy significativas de la ciudad. Richard Serra le propuso a Gehry que el puente que deseaban proyectar juntos uniera estos dos edificios convertidos en símbolos enlazados de la ciudad. La enorme distancia entre los dos edificios requería equilibrar la hipotética tensión que produciría el puente con unos elementos estabilizadores capaces de soportar las cargas resultantes de una luz tan considerable. Estos elementos serían dos torres de tamaño similar al de los edificios que se pretendían unir. Las dos nuevas torres en las que se anclaría el puente deberían tener una inclinación de cuarenta y cinco grados sobre el suelo, cuya función sería tensar con su peso dos larguísimo tubos de malla de acero de aspecto muy similar a la *Batcolum* de Claes Oldenburg. Uno de estos dos elementos sería un edificio diseñado por Frank Gehry que adoptaría la forma de un inmenso pez en la posición de saltar fuera del río Hudson al morder el anzuelo del tubo que le requiere desde el World Trade Center, mientras que el otro sería una monumental forma escultórica de las que diseñaba Richard Serra, inclinada también cuarenta y cinco grados, situada al borde del río East, en un lugar próximo al Chrysler Building.

Así, contrariamente a toda idea arquitectónica, que concibe el espacio de una manera rutinariamente corporativa y que lee el presente en términos de ficción historicista, aquí se proponía un programa que revisaba no sólo la idea principal del puente, sino también la idea contemporánea del diseño urbano, y lo hacía con la forma de una imagen verdaderamente pública, proponiendo un edificio con la forma de un pez con el anzuelo en la boca, retomando así otra idea de Claes Oldenburg, la de elevar la comida a la categoría de monumento.

Este proyecto opone, a las superficiales conexiones de la arquitectura posmoderna, una arquitectura fantástica, imaginativa y personal que supone una ruptura con el ala historicista de la arquitectura posmoderna, pero también se convierte en una crítica al carácter utópico de la arquitectura moderna. Lo absurdo del proyecto *Bridge between two Buildings* confirma su cualidad de burla del «exceso» simbólico en el que ha caído la arquitectura actual.

Para Hal Foster, este proyecto socava este abuso ideológico porque es una conexión que desconecta, al pretender unir estos dos iconos, el Chrysler Building, en cuanto figura del Nueva York de los años veinte-treinta que representa la América del monopolio capitalista, de las Trade Towers, que simbolizaban las tumbas del último capital del Nueva York de los años setenta, haciendo evidente de la diferencia histórica de los dos hitos. Unidos de esta manera, estos dos signos nos permiten leer el cambio social en el tejido urbano, y vemos que no vivimos en un perpetuo presente, después de todo, sino en la historia⁹.

⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 16-17.

La cabaña, una imagen de la arquitectura

En 1753, Marc-Antoine Laugier en su *Essai sur l'Architecture*, describía la «cabaña rústica», mítico origen de la arquitectura, en la cual las ramas y troncos que la forman sugieren las columnas y frontones que después recreará el lenguaje arquitectónico clasicista, encontrando para éste, a través de la metáfora de aquella cabaña primitiva, un «origen natural»¹⁰. De la misma manera, muchas de las obras de *arch art* pretenden una relación con la naturaleza que permita explorar las posibles conexiones entre los elementos arquitectónicos que utilizan y el entorno en que se ubican. Laugier, paralela y contemporáneamente a la idea del «hombre natural» de Jean Jacques Rousseau, concibió su modelo de «cabaña primitiva» con el fin de criticar la degradación de la sociedad urbana de su época, que podría ser salvada y redimida por una arquitectura derivada de la naturaleza que se suponía no contaminada.

La idea de una pureza utópica aparece de nuevo en el arte actual y con ella se vuelve a retomar el mito de la «cabaña primitiva». Este nuevo concepto de pureza, sin embargo, no tiene ya que ver con el immaculado purismo del *minimal art*, basado en la contundencia formal, en la geometría primaria y en la limpieza de los materiales acabados industrialmente. La nueva idea de pureza tiene que ver, por el contrario, con la recuperación del medio natural, con el diálogo de la obra de arte con la naturaleza e, incluso, con la regeneración de ésta a través del arte, siguiendo planteamientos esbozados por artistas como Robert Smithson.

La combinación de formas naturales y culturales está presente en muchas de aquellas obras de *arch art* que retoman el mito de la cabaña. Los escultores se apropian de la cabaña como tema en su calidad de símbolo carismático de lo arquitectónico, siendo la imagen de la cabaña que cobija recursiva en la escultura *arch art*, mientras que la imagen del edificio, concreto o abstracto, aparece con menor frecuencia en este tipo de obras.

Para muchos arquitectos, la cabaña sigue expresando la idea de arquitectura; de aquí que algunas de las *follies* posmodernas pretendan ser materializaciones representativas de cabañas primitivas e intenten una conexión con la naturaleza perdida frente a la imparable urbanización del planeta, resultando ser, claramente, evocaciones de un mundo maravilloso del que el jardín, en el que se instalan, es su reflejo.

Una nueva reconstrucción de la «cabaña primitiva» ha sido realizada por el arquitecto Quinlan Terry en la West Green House de Sir Alistair McAlpine como una *folly* más en este jardín de *follies*; en ella se pretende resumir ese «lenguaje natural» de la arquitectura a través de unas columnas que son auténticos fustes de árbol sin desbastar en los que se aprecian ostensiblemente los nudos de las ramas podadas del tronco. Pero al contrario que estas *follies* de arquitecto que perduran en el tiempo, la mayoría de las esculturas de *arch art* se suelen construir para una exposición concreta. Como toda maravilla se desvanece pronto, su efímera vida concluye con la necesidad de devolver el paraje al estado originario en el que se encontraba antes de la exposición que motivó la construcción de la obra.

¹⁰ Marc-Antoine Laugier, *Ensayo sobre la arquitectura*, Tres Cantos, Akal, 1999, pp. 44 y 45.

El refugio y el recinto cerrado son algo más que un paradigma para la escultura de los años ochenta, ya que no se ha tomado como un modelo a imitar, sino como la materialización de las propias cualidades definitorias de la arquitectura. La pretensión de usurpar la esencia de la arquitectura se encuentra veladamente hasta en obras cuya apariencia es lejana a las imágenes tópicas de lo arquitectónico.

Uno de los principales protagonistas del movimiento italiano *arte povera*, Mario Merz, ha encontrado una imagen emblemática en la «cabaña primitiva» que caracteriza su trabajo desde el año 1967, cuando comenzó la construcción de una serie de *igloos* (fig. 118), que son imitación de los refugios de forma semiesférica construidos por los esquimales con bloques de hielo. Estas construcciones de Mario Merz remedan, mejor que otras esculturas, el mito de la cabaña, a pesar de no ser el tipo de cabaña que originará el lenguaje arquitectónico clasicista, y es así porque están construidas de manera «primitiva», con materiales, objetos y medios encontrados, como tierra, metal, vidrio, brezo, piedra, tela o cuero, con los que encierra un espacio con una forma determinada, y que, independientemente de los materiales que lo conforman, es depositario de la ontología de la obra. Por eso, en cada reconstrucción de cualquiera de sus *igloos* la disposición de sus elementos puede ser diferente, como de hecho lo atestiguan fotografías del mismo *igloo* obtenidas en distintas exposiciones.

Para Mario Merz uno de sus *igloos* representa a la vez el «mundo» y «la pequeña casa». Por tanto, este espacio frágil no es tanto una guarida como la expresión de la dualidad del mundo exterior e interior, de una dialéctica de contrarios, en la frontera entre lo vacío y lo lleno. De esta construcción, elemental, Merz dice que está siempre hecha «para abrigarse, para conferir alguna dimensión social al hombre»¹¹.



118. Mario Merz, *Igloo Ezra Pound*, 1983.

¹¹ Cfr. Bernard Blistene, en AA.VV., *La Collection*, París, Centre Georges Pompidou, 1987.

Otra de las aportaciones más interesantes al tema del recinto arquitectónico, de la cabaña como escultura, lo ofrece Dan Graham, quien, situándose en el polo opuesto de la estética de Mario Merz, se declara deudor del rigor de Mies van der Rohe¹². En 1978, Dan Graham, inspirándose en el pabellón que Gerrit Rietveld diseñó para el Rijksmuseum Kröller-Müller de Otterlo, comenzó a concebir una serie de pabellones cuyas paredes y techos están formados por espejos de doble cara y lunas de cristal transparente, cuyo destino es ser emplazados en jardines y parques públicos donde los espectadores puedan entrar y ser vistos desde fuera por los demás, reflejándose al mismo tiempo dentro y fuera del entorno. Según el propio Dan Graham, «Los pabellones sirven de refugio arquitectónico y de escultura»¹³.

El origen de los recintos cerrados de Dan Graham está relacionado con el cubo minimalista y, más concretamente, con las propiedades de refracción y reflexión experimentadas en los cubos cristalinos que Larry Bell construía a principios de los años setenta. Su obra titulada *Two Cubes, One Rotated 45°* (1986) (fig. 119), formada por dos cubos cuyas paredes están constituidas por la misma superficie de espejos y cristales



119. Dan Graham, *Two Cubes, One Rotated 45°*, 1986.

¹² Cfr. Suzanne Page, «Dan Graham», en AA.VV., *Dan Graham*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 7.

¹³ Dan Graham, «Pavillion-Sculptures Works», en AA.VV., *Dan Graham*, cit., p. 29.

transparentes, fue construida como «Pabellón de Niños» en el jardín de una casa particular¹⁴. Esta escultura, que cumple como una construcción arquitectónica la función de cobijar, nos ilustra sobre el doble origen de este tipo de recintos: el impecable cubo minimalista maclado y la *Casa Farnsworth* de Mies van der Rohe.

En 1987, otro escultor, Thomas Schütte, construyó para el jardín de la Orangerie de Kassel una obra titulada *Eis-Tempel* como homenaje a los arquitectos visionarios Claude-Nicolas Ledoux y Etienne-Louis Boullée. La obra, consistente en un pequeño pabellón para la venta de refrescos construido con ladrillos blancos, adoptaba formas cilíndricas muy simples. Según confesión del artista, «Se trataba de no colocar ninguna escultura en la pradera, y crear, en cambio, un espacio “vivable”, que pudiera utilizarse también eventualmente, aunque sea por sólo un verano»¹⁵.

Un año antes, Schütte había construido *Schutzraum* (Refugio) (fig. 120) para la exposición *Sonsbeek 86*, en Arnhem. Esta «escultura» se ubicó en un bosque y funciona como un auténtico refugio para excursionistas, provisto de una puerta de acceso que permite a sus ocupantes encerrarse en el interior. *Schutzraum* constituye otro tipo de



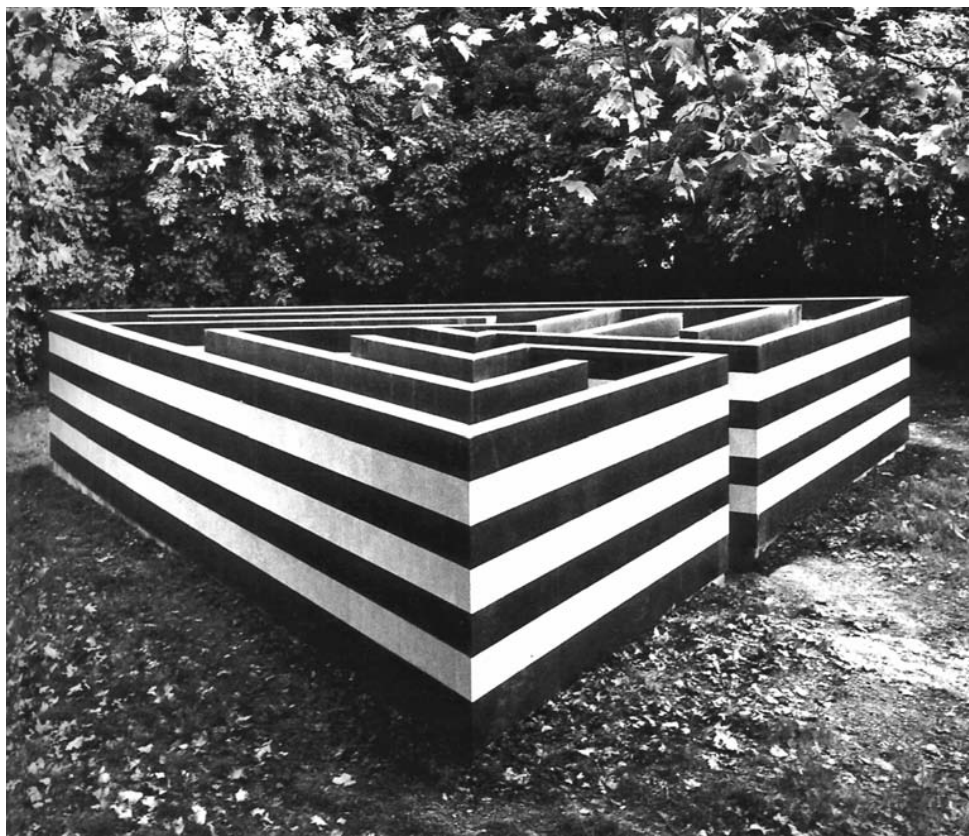
120. Thomas Schütte, *Schutzraum*, Arnhem, 1986.

¹⁴ El pabellón de Dan Graham originariamente se construyó para ser ubicado en la casa del arquitecto Dirk Debraeje como contribución a la exposición *Chambres d'Amis*, comisariada por Jan Hoet utilizando como emplazamiento para las obras domicilios particulares de la ciudad de Gante.

¹⁵ Martin Hentschell, «Grande y pequeño. Thomas Schütte en conversación con Martin Hentschell», en AA.VV., *Raumbilder: Thomas Schütte*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 11.

cabaña que une los primitivos principios de la arquitectura con los intereses del arte contemporáneo a través de la utopía de las figuras de los arquitectos visionarios de finales del siglo XVIII. El tema de la «cabaña primitiva», con sus implicaciones de carácter histórico y formal, su romanticismo que abarca desde la idea de naturaleza de Rousseau hasta la postura vitalista de Henry David Thoreau, quien se apartó de la civilización para vivir en su cabaña construida por él mismo en la orilla del lago Walden, ha atraído poderosamente a los artistas en los años ochenta.

La idea del muro que se abre y del techo que cubre para cobijar un cuerpo, unido a la imagen del enramado con el que se construyen los refugios en el campo, ha estado presente, desde el principio, en la obra de Cristina Iglesias quien, perteneciendo a una generación más joven que la de la mayoría de los artistas que estoy mencionando, ha seguido por la senda de realizar una escultura de raíz arquitectónica en la que se valoran las cualidades del espacio que queda encerrado en la obra¹⁶.



121. Robert Morris, *Laberinto*, Parco di Celle, Pistoia, 1982.

¹⁶ Véase Javier Maderuelo, *Cristina Iglesias. Cinco proyectos*, Madrid, Fundación Argentaria, 1996.

Lugares para la memoria: laberintos y ruinas

La figura del laberinto¹⁷, desterrada también de las tipologías arquitectónicas de la modernidad, es recuperada para la literatura por Jorge Luis Borges¹⁸, y para el mundo de las formas plásticas por algunos escultores. En 1974 Robert Morris construye su primer *Labyrinth*, escultura formada por angostos pasillos concéntricos, de 2,44 metros de altura por 9,14 metros de diámetro. Desde entonces se ha desarrollado un auténtico aluvión de laberintos; de entre ellos hay que destacar, sin duda, el laberinto triangular construido en mármol, inspirado en unos versos del *Inferno* de Dante, que el propio Morris ha diseñado para el Parco di Celle, en Pistoia¹⁹ (fig. 121).

Uno de los primeros proyectos de la discípula de Robert Morris, Alice Aycock, diseñado como un laberinto y realizado en madera, puede considerarse como una referencia historicista al laberinto, tal como se concibió en principio bajo las ordenes del rey Minos. Aparte de la atmósfera dramática, que es inherente al laberinto, *Maze* (1972) recalca la voluntad de integración de la arquitectura en la naturaleza. El espectador percibe esta correlación entre estructura y espacio antes de entrar y perderse en la estructura sin sentido de su interior, que requiere tanto del razonamiento lógico como de la imaginación y por ello reclama una nueva interpretación del concepto de arquitectura.

La larga e intensa búsqueda que Alice Aycock realizó a través de la historia, empezando con las tumbas-colmena micénicas (ca. 1250 a.C.) y terminando con los actuales parques de atracciones, congenia con su ambición de revalorizar las dimensiones perdidas de la arquitectura. La tumba de Atreo, las montañas rusas, así como los laberintos, tienen una estructura que, hablando pragmáticamente, podrían precisarse como «superfluas»²⁰.

Lo que Alice Aycock intenta hacer con sus laberintos es recuperar un lenguaje formal, obviamente diferente al de la arquitectura de consumo, y adaptar las técnicas de construcción hacia una arquitectura orientada fundamentalmente a conseguir espacios psíquica, emocional y mágicamente ricos, más que a interpretar estos espacios de un modo arqueológico. Incluso en sus realizaciones concretas, Alice Aycock fuerza el diálogo entre realidad y mito presentando lo fantástico como perfectamente analizable, haciendo accesible al público un mundo lejano y ficticio, a través de la escala antrópica de sus estructuras.

El laberinto aparece también en la esfera estética del *land art* recreado por artistas como Richard Long, que ha reconstruido con piedras formas de laberintos históri-

¹⁷ Para una historia de los laberintos y de sus diferentes formalizaciones, véase Hermann Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, Múnich, Prestel, 1982.

¹⁸ Son muchas las alusiones al laberinto en los cuentos, poemas y entrevistas de Jorge Luis Borges, como referencia de la presencia del laberinto en su obra, casi una obsesión, citaré: «La biblioteca de Babel» en *El jardín de los senderos que se bifurcan* [1941] y posteriormente en *Ficciones* [1944], Madrid, Alianza, 1971; «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» y «La casa de Asterión», en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1949; *La muerte y la brújula*, Buenos Aires, Emecé, 1951; *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Emecé, 1978, y el libro de poemas *La cifra*, Madrid, Alianza, 1981. Es también significativo que la selección de narraciones de Borges aparecida en francés en 1953 lleve por título *Labyrinthes*.

¹⁹ Véase AA.VV., *Arte ambientale. La collezione Gori nella fattoria di Celle*, Turín, Umberto Allemandi, 1993, pp. 239-244.

²⁰ Leo Van Damme, «Alice A. In Wonderland», *Arte Factum* 3/84 (abril-mayo), 1984, p. 18.

cos, como la del laberinto de Knossos, en Creta, en su obra titulada *Connemara Sculpture*, realizada en Irlanda en 1971. Richard Fleischner ha desarrollado laberintos tridimensionales con hierba utilizando diversos tipos de césped del Sudán que, por la diferente calidad y longitud de su grama, permiten controlar sus distintos crecimientos muy fácilmente y ofrecen texturas y coloraciones diferenciadas. Para crear estos dibujos vegetales sobre el terreno ha tomado como modelo plantas de fortificaciones prehistóricas y cementerios así como elementos formales de los jardines del siglo XVIII; de entre ellos hay que destacar el recurso a la figura del laberinto. Su obra titulada *Sod Maze*, construida en 1974 para la exposición *Monumenta*, en New Port, Rhode Island²¹, es un ejemplo de los muchos laberintos que a partir de entonces Richard Fleischner ha construido y en los que el carácter arquitectónico, la preocupación por el espacio y la luz son esenciales.

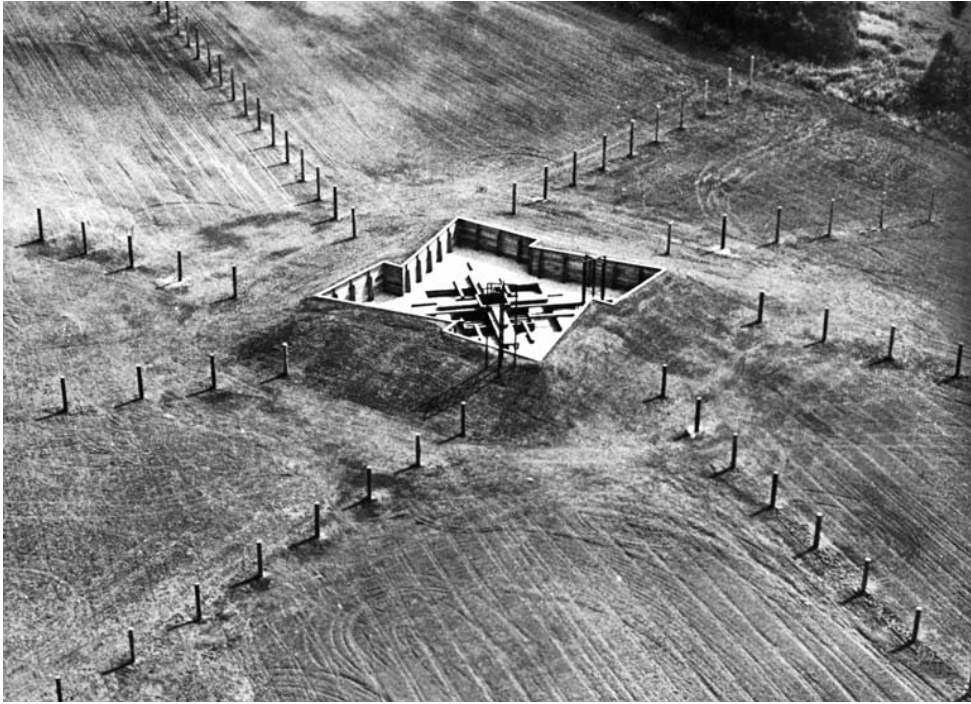
Otra obra que relaciona la idea de jardín con el laberinto y con la construcción arquitectónica es *Field Rotation* (fig. 122), que Mary Miss creó en 1981 para el campus de la Governors State University de Illinois. En esta obra construida con elementos de madera y acero buscaba una conjunción simbólico-ilusionista entre el espacio artificial de la arquitectura y el entorno existente, supuestamente natural. En *Field Rotation* se recreaba la idea de una escultura que en sí misma es un jardín. La comparación de esta obra con un jardín va, sin embargo, más allá de la mera exploración secuencial de la obra que se realiza a través del paseo, ya que entraña también aspectos de adiestramiento de lo artificial para que parezca natural, y del cultivo de lo natural con intenciones configurativas²².

Otro mito recuperado como tal por el arte actual es el de la Historia. La consciencia histórica que ha caracterizado al hecho arquitectónico frente a la práctica de las otras industrias humanas ha pretendido ser también usurpada por los escultores, pero éstos interpretan de manera radicalmente diferente esas incursiones en tiempos pretéritos. Mientras que los arquitectos practican el «apropiaciónismo» figurativo en la interpretación de la historia de su disciplina, dando origen al *post-modern style*, los escultores recurren a las técnicas de «inversión», recreando como escultóricos los mitos históricos de la arquitectura y convirtiendo en esculturas algunos monumentos de la arquitectura.

Si en la posmodernidad la realidad pretende ser sustituida por sus simulaciones, la historia, tan maleable como versátil, se presta idóneamente para servir de banco de pruebas. La incursión de imágenes pseudohistóricas en los contextos del arte y de la arquitectura vuelve irreal todo el conjunto de la historia y hace más ficticia, a su vez, la propia realidad. La historia, en cuanto memoria colectiva, es como una villa en ruinas y se interpreta en el «teatro de la memoria» como tal ruina, saqueando de ella aquellos elementos que se desean. Así, muchos artistas y arquitectos reducen hoy la historia a un problema de estilos, utilizando sus referentes como partes de una obra que después nos ofrecen bajo la forma de pastiches, o simplemente como objetos *kitsch* para consumo inmediato. Pero hay también artistas que emplean estas formas históricas de manera crítica, que contestan más que confirman la falsedad de los nuevos historicismos. Los escultores Anne y Patrick Poirier, seducidos, a principios de la década de los setenta,

²¹ Véase John, *Earthworks and beyond*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, ³1998, p. 30.

²² Cfr. Roland J. Onorato, «Battlefields and Gardens», en AA.VV., *Sitings*, cit., p. 81.



122. Mary Miss, *Field Rotation*, Park Forest South, Illinois, 1981.

por los «arquetipos perdidos» de la cultura occidental, comenzaron a realizar obras que representan formas arquitectónicas, como templos griegos y columnatas, pero de un modo tan románticamente ficticio que las hacen sospechosas y cuestionan, a través de ellas, el valor real de la historia que aparentemente representan.

La primera obra que realizaron los Poirier apoyándose en la historia de la arquitectura fue una maqueta titulada *Ostia Antica* (1971-1972), consistente en una inmensa y a la vez diminuta construcción en terracota de color ocre rosa, formada por miles de minúsculos ladrillos, que se extendía sobre una superficie de 72 metros cuadrados. Se trataba de una reconstrucción en miniatura, más o menos fiel al lugar original, de la antigua ciudad romana de Ostia. En las obras posteriores de los Poirier, el papel de la imaginación ha ido tomando más importancia que el de la reconstrucción historicista. Así, en la obra *Domus Aurea* (fig. 123), el palacio de Nerón es una disculpa para recrear libremente una ciudad en ruinas a través de tres grandes maquetas. Esta libre interpretación del palacio de Nerón se ve transformada en una inmensa ciudad lacustre donde el tiempo parece haberse detenido, un escenario saturniano vitrificado para la eternidad por alguna catástrofe súbita e imprevista, como las que sufrieron Pompeya, Herculano o Stabia, que debe mucho a las descripciones de Alain Robbe-Grillet en su novela *Topologie d'une Cité Fantôme*²³.

²³ Alain Robbe-Grillet, *Topología de una ciudad fantasma*, Madrid, Cupsa, 1978.



123. Anne y Patrick Poirier, *Domus Aurea*, 1978.

La ciudad se desdobra todavía en profundidad al verse en el reflejo que provocan, alrededor de las ruinas de sus edificios, unos canales llenos de agua negra. Esta obra, instalada en una sala con una luz indirecta muy débil, cobra un aura fantasmal que refuerza el carácter mítico de su construcción con la teatralidad de su escenografía. El componente de destrucción que remedan las obras de los Poirier ha sido relacionado por Claude Gintz con los frescos de la Sala dei Giganti, en el Palazzo del Te, en Mantua, pintados por Giulio Romano, lo que situaría a estas obras en un ambiente estilístico manierista. Claude Gintz argumenta que, sin lugar a dudas, los Poirier intentan oponer una cierta irracionalidad al racionalismo moderno, del mismo modo que los manieristas italianos se opusieron al humanismo del Renacimiento²⁴. Esta crítica al racionalismo moderno sitúa, sin embargo, la obra de Anne y Patrick Poirier en plena posmodernidad, y en ese marco hay que contemplar la recuperación del mito de la historia, del que estas pseudoarqueologías, esculturas en ruinas de modelos clásicos, ficticiamente originales, utilizan las estrategias del apropiacionismo y del simulacro como herramientas críticas. Un tema romántico de inspiración arquitectónica y pictórica subyace en estas esculturas: la construcción de ruinas, tema que recobra actualidad y sentido dentro del marco del pensamiento posmoderno.

Metáforas arquitectónicas

Las representaciones de la historia, real o ficticia, en sus distintos grados de simulación, nos hacen entender las obras de artistas como Anne y Patrick Poirier como figuras retóricas del lenguaje arquitectónico. Servirse de la metáfora provoca una comparación mucho más estrecha que puede poner en relación dos o más elementos que

²⁴ Cfr. Claude Gintz, «Ruins and Rebellion», *Art in America* (abril 1984), p. 151.

habitualmente no suelen estar muy unidos, basándose en la existencia de un mínimo punto en común. Si se toma la metáfora al pie de la letra, contiene siempre una débil contradicción entre los elementos que se comparan ya que sólo se solapan parcialmente, pudiéndose llegar a un considerable rozamiento entre los significados; por esto, desde la lógica no es posible llegar a establecer las particulares relaciones que establece una metáfora, ya que en ella queda siempre un residuo irracional, que es donde reside el encanto poético de esta figura de expresión artística.

En muchas de las obras del arte contemporáneo, los diferentes niveles metafóricos no aparecen totalmente explícitos en la imagen representada, sino que en la imagen se encuentra únicamente una parte de la metáfora, la cual ha sido construida para ser complementada con imágenes que implican a otros niveles, como por ejemplo, al título. En la comparación metafórica hay que distinguir, por lo tanto, entre el nivel visual y el verbal, ya que, a menudo, el título es una parte importante de la obra, comportándose como una función que aporta coherencia y dota de sentido a la imagen.

Una gran cantidad de obras escultóricas de los últimos lustros aluden en sus títulos a la arquitectura o sus elementos, pero lo que más sorprende de estas esculturas no es ese nivel explícito de la nominación, sino las «alusiones» formales a lo arquitectónico que se expresan a través del empleo del lenguaje metafórico formal que juega con las apariencias.

La figura de «la casita», caracterizada por un volumen prismático con dos hastiales y un tejado a dos aguas, se ha consolidado como un emblema, como una de las figuras metafóricas más contundentes de la idea de obra arquitectónica. Se trata de una forma que posee la capacidad de representar lo mismo al antiguo templo griego, a su vez metáfora de la cabaña primitiva, que a la pequeña casa rural unifamiliar, hasta convertirse en símbolo de hogar. Esa cualidad sintética de la forma «casita», que la convierte en nexo de unión entre cabaña primitiva, templo griego y hogar, no se apoya en la similitud de sus cualidades espaciales, constructivas o funcionales, sino en una mera intuición psicológica que, por su irracionalidad, puede entenderse como puro deslizamiento metafórico.

Uno de los esfuerzos en los que más energía han invertido los arquitectos de la modernidad ha sido en la pretensión de liberarse, en sus construcciones, de esta imagen del tejado a dos aguas que se encuentra metafóricamente unido tanto a la idea de lo clásico como a la de lo pintoresco. En este sentido, la arquitectura moderna ha buscado nuevas imágenes recurriendo a la pintura²⁵, como se pone de manifiesto en la Casa Schröder de Gerrit Rietveld, y a la escultura, como se puede comprobar con obras como la Estación Terminal de la TWA en el Aeropuerto Internacional John F. Kennedy de Nueva York, de Eero Saarinen, a la vez que ha pretendido generar nuevos tipos de edificaciones, algunas tan potentes como el rascacielos, sin haber conseguido que ninguno de ellos haya alcanzado el poder evocador de «la casita». Es, tal vez por esto que, en la revisión crítica que realiza la posmodernidad, tanto la arquitectura como la escultura pretenden la recuperación de esa imagen metafórica.

²⁵ Véase Simón Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 191-220.

Las escasas esculturas que Juan Navarro Baldeweg realizó entre 1976-1979 recrean esa imagen de la arquitectura a través de la figura de la «casa», de la misma manera que lo hacen escultores como Joel Shapiro, Thomas Schütte, Wolfgang Laib, Miquel Navarro, Ludger Gerdes o Donna Dennis. Un detalle que no es casual en la obra de todos estos escultores es el tamaño de estas «metáforas» de la arquitectura que las asimila a las maquetas, a los modelos contruidos a escala y, por lo tanto, las hace pertenecer a un mundo irreal.

En el caso de los Poirier, el pretexto de la arqueología ha conducido, desde otro punto de partida, a la consolidación de las maquetas como un género artístico independiente dentro de la disciplina escultórica. De la misma manera que el dibujo sobre papel sirvió como preparación, replanteo, apunte o boceto de obras más importantes que se consolidarían en otras escalas superiores y que se realizarían con materiales más durables, la maqueta surge, tanto en arquitectura como en escultura, como modelo sobre el que experimentar situaciones perceptivas o de carácter mecánico, antes de ser realizada la obra definitiva. Sólo en los años ochenta la maqueta obtuvo el estatus artístico que ya había conseguido el dibujo en siglos pretéritos, surgiendo ahora una buena cantidad de artistas que se dedican, como labor fundamental, a la realización de esculturas con las dimensiones, el aspecto y el acabado propios de las maquetas, de obras que físicamente son «maquetas», sin necesidad de indicar que el objeto «maqueta» precise de una ampliación de escala o presuponga una posterior realización en otros materiales, ya que ha logrado conseguir la categoría de género autónomo.

Los arquitectos han ido sirviéndose de los modelos y las maquetas para definir su trabajo en el estudio. En la actualidad, la maqueta es un instrumento indispensable para el arquitecto, pero se detecta, en la construcción de maquetas de arquitectura, una escisión entre lo que son las maquetas de trabajo y las que se realizan para exhibición. Las maquetas de exhibición suelen ser contruidas a posteriori por profesionales del oficio que realizan hermosas tartas para solazar a los visitantes de exposiciones, aunque entre algunos de estos profesionales haya una escondida pretensión escultórica. Por su parte las maquetas de trabajo, como los rasguños y los croquis rápidos, pretenden servir como una aproximación al entendimiento y construcción del espacio. Este tipo de maquetas, realizadas con cualquier material improvisado, «encontrado», susceptible de ser sustituido por otro más apropiado en nuevas versiones, es francamente interesante, no sólo en cuanto vehículo que nos puede permitir conocer el proceso de ideación y definición del espacio, sino como objeto en sí mismo, ya que suele estar cargado de ingenuidades y sugerencias.

Son pocas las maquetas de trabajo que se ven en exposiciones, como son también pocos los croquis que llegan a las publicaciones. Cabe destacar las deliciosas maquetas de trabajo de Claes Oldenburg así como las del arquitecto Frank Gehry que, realizadas con los materiales más insólitos, fuertemente coloreados, adquieren el carácter de pequeñas esculturas debido a su gracia formal. Pero algunos arquitectos pretenden trascender el trabajo sobre maquetas, como le sucede a Aldo Rossi con sus pequeños teatros. Estos trabajos se alejan de la idea de boceto tridimensional y no deben ser consideradas como maquetas de arquitectura, ya que son intentos de acercarse al mundo de las artes plásticas, de entrar con esa obra en el circuito de las galerías de arte y las exposiciones de museo.

La paradoja que presentan las maquetas de Aldo Rossi es que mientras que los artistas plásticos pretenden salir de las galerías y enfrentarse con el «espacio real», no sólo con la voluntad de dominar las tres dimensiones de la realidad, sino con la pretensión de trabajar con los tamaños urbanos, con los problemas perceptivos, sociológicos, institucionales, etcétera, un buen número de arquitectos, como Aldo Rossi, se dedican a la producción de objetos susceptibles de ser exhibidos en galerías de arte, como estos teatros que no son otra cosa que cuadros en relieve, o bien objetos de mobiliario, de menaje, de decoración del hogar como las cafeteras realizadas para la firma de diseño de utensilios de cocina Alessi²⁶.

El auténtico trabajo de los artistas y arquitectos sobre las maquetas reproduce, sublimadamente, el trabajo de los aficionados al bricolaje, que se expresan con un repertorio de materiales irregulares y heterogéneos. El aficionado al bricolaje se aproxima en su comportamiento al trabajo primitivo relacionado con cierto pensamiento mítico descrito por Claude Lévi-Strauss en su libro *El pensamiento salvaje*. Dentro de este mismo tipo de «pensamiento salvaje» se pueden enclavar las obras de escultores como Mario Merz y, en general, las de los artistas del *arte povera*.

Para Lévi-Strauss, en el trabajo de las sociedades primitivas, el conjunto de sus medios no suele estar definido por el proyecto de lo que se va a construir, sino por los materiales y herramientas, generalmente residuales, de que puedan disponer. Se entabla así un diálogo entre medios y resultados, en el que se interroga a todos estos objetos y materiales heterogéneos para intentar descubrir lo que cada uno de ellos podría significar en el conjunto futuro que, sin embargo, no diferirá fundamentalmente del conjunto instrumental más que por la disposición interna de las partes²⁷. Esta interpretación de Lévi-Strauss parece corresponder fielmente a la construcción de ciertas obras del *arte povera* así como al trabajo de escultores próximos a las corrientes de constructivistas, como Thomas Schütte, Reinhard Mucha y Wolfgang Luy.

Thomas Schütte se considera a sí mismo un verdadero practicante del bricolaje que construye maquetas, aunque prefiere denominar a sus obras con el nombre de «proyectos», para las que reivindica un estatus artístico que niega a las maquetas de arquitectura, cuya misión es representar la obra o las ideas de arquitectos como Aldo Rossi²⁸, ya que sus maquetas, independientemente de la carga de ficción que puedan llegar a contener, son un volumen plástico que ocupa un lugar en el espacio y, como tal, las «maquetas» requieren de una «instalación», por parte del propio artista, en un sitio determinado.

Aunque Thomas Schütte manifiesta que construye maquetas por que él no puede personalmente, sin ayuda, construir objetos más grandes, esto es, sin duda, una disculpa. Algunas de las maquetas de Schütte incluyen la posibilidad de realización mientras que otras se agotan, como objeto artístico, en sí mismas. En cualquier caso, la noción de inacabado forma parte integrante del proyecto y estas realizaciones se deben con-

²⁶ Por encargo de Alberto Alessi, Aldo Rossi diseñó una serie de cafeteras, conocidas como las «cónicas», en atención a su forma, y en 1988 diseña la cafetera conocida como la «Cupola».

²⁷ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, París, Plon, 1962, pp. 26 ss.

²⁸ Cfr. Thomas Schütte, en AA.VV., *Raumbilder: Thomas Schütte*, cit., p. 9.

siderar como obras perfectamente concluidas y completas, no como pruebas o estudios de otras obras futuras.

La arquitectura es para él un pretexto. Así, *Piazza Uno* (1986) reproduce un edificio, al igual que muchas otras de sus maquetas, la silueta, la puerta, las ventanas nos hablan claramente de su referente arquitectónico y a la vez tienen algo de irreal, de irrealizable, tal vez. En cualquier caso, el propio autor no pretende que se llegue a construir ningún edificio que responda a esas formas.

En otras obras suyas, como sucede en *Studio II in den Bergen* (1984) (fig. 124), utiliza el mismo modelo arquitectónico de *Piazza Uno*, por otra parte muy repetido por él en diversas obras y dibujos desde 1983, para recrear la idea de un paisaje. Un montón irregular de cajas cubiertas por un telón verde sirve para simular la representación de un monte que sólo cobra sentido como tal al ser coronado por una maqueta arquitectónica, de cuya puerta surge una cinta amarilla que, simulando un camino, serpentea hasta llegar al borde de la tela verde, donde dos pequeñas piezas de madera rojas, coronadas con dos minúsculas bolas amarillas, simulan la puerta de acceso al monte.

Las maquetas de Schütte son, en el fondo, modelos fragmentarios de una ciudad ideal, de un espacio prodigioso, irreal y visionario que nunca podrá ser materializado más que sobre el papel, en imágenes de pequeña escala o en sueños, por lo que perte-



124. Thomas Schütte, *Studio II in den Bergen*, 1984.

necen al vasto territorio de la utopía²⁹. Estas utopías lo son sólo en la medida en que consideremos que estas maquetas se presentan como modelos de obras mayores, imágenes diminutas de otras realidades, pero si, por el contrario, consideramos que tienen una entidad propia, con una realidad independiente, podemos contemplar utopías cumplidas, esculturas reales frente a ciudades imaginables, tan reales como cualquier escultura que represente un cuerpo humano.

La escultura, sin más condicionantes que los propios límites de la imaginación del artista, puede realizar la utopía de construir una ciudad partiendo de cero, sin el condicionamiento de una determinada topografía o de antiguas trazas. El escultor Miquel Navarro es uno de los primeros artistas que han construido ciudades-esculturas. En el año 1974 presentó, en una exposición organizada por el Colegio de Arquitectos de Valencia, una impresionante obra, comenzada a realizar un año antes, cuyo significativo título es *La Ciudad*. En aquellos momentos, según confesión propia, Miquel Navarro estaba influido por el *arte povera* y tenía información de otras actuaciones paralelas o similares a la suya que se producían en diversos países³⁰.

La Ciudad, en sus diferentes versiones (fig. 125), es una obra que pertenece al género «instalación», fue pensada para un lugar cerrado sin definir previamente, para la sala de una galería de arte grande. La condición de «escultura de interior» es un elemento más que limita el desarrollo de la obra implicando la totalidad de una habitación al servicio de la escultura. La obra se enfrenta a diversos problemas ya enunciados, se trata de una pieza sin centro, formada por fragmentos físicamente discretos que permiten diversas colocaciones al ser desparramados por el suelo, acomodándose a los límites y condiciones de la sala en la que se exhiba. Estos fragmentos construidos en terracota, arcilla refractaria y materiales vítreos, por sí solos no son más que mazacotes cerámicos sin sentido, pero al ser articulados por el artista como un conjunto, cobran la forma de una ciudad en miniatura.

Estas obras, que representan ciudades, se originan con leyes similares a las que conforman una ciudad real y cobran sentido sólo a través de la relación entre los elementos que la constituyen. No parece casual que *La Ciudad* de Miquel Navarro surja dos años después de publicado en España el libro de Aldo Rossi *La arquitectura de la ciudad*, en el que se elabora una «teoría» a partir de la relación de la estructura de la ciudad con la individualidad de los hechos urbanos. En *La Ciudad* de Miquel Navarro los «elementos primarios» son insignificantes piezas, sólo tienen sentido las distintas articulaciones que los interrelacionan, dando coherencia al conjunto.

Las ciudades de Miquel Navarro, como ha señalado Joan A. Toledo, no son arquitecturas infantiles de juguete, ni belenes, ni maquetas de arqueólogos o ingenieros, ni reconstrucciones de un mundo antiguo, ni tienen nada de «mágico», a pesar de sus «signos». Las metáforas de sus paisajes son otras. «Estas construcciones, que encajan como “rompecabezas”, están basadas no sólo en esquemas mentales, sino también “geométricos”. Lo que aquí se “construye” tiene, además, aspectos “constructivistas”, in-

²⁹ Cfr. Aurora García, «Thomas Schütte», en AA.VV., *Raumbilder: Thomas Schütte*, cit., p. 5.

³⁰ Cfr. Miquel Navarro, en AA.VV., *Miquel Navarro*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1988, p. 18.



125. Miquel Navarro,
La Ciudad, versión
1984-1985.

cluso referencias directas a ciertas “vanguardias”»³¹. Joan A. Toledo se refiere al constructivismo histórico, que comenzó a ser recuperado a finales de los años setenta ejerciendo una gran influencia sobre escultores y arquitectos, alcanzando de plano a los constructores de maquetas.

Lo que le ha interesado a Miquel Navarro de la arquitectura en general, y de la ciudad en particular, es la pura «construcción» como concepto, la idea de la edificación como trabajo de yuxtaposición inteligente de los materiales. Así, construye un paisaje escultórico jugando con las relaciones sintácticas de sus elementos heterogéneos.

Estos elementos heterogéneos no sólo son bloques que simulan casas y calles, sino que abarcan un extenso repertorio que va desde la forma geométrica pura: pirámide, prisma o cilindro, a complejas alegorías como la torre, la fuente o la chimenea. Esta

³¹ Cfr. Joan A. Toledo y Fernando Huici, *Miquel Navarro*, Madrid, Galería Vandrés, 1979, s.p.

pluridiversidad de elementos ha dado origen a un extenso repertorio de figuraciones arquitectónicas que Miquel Navarro ha ido desarrollando en obras individuales.

Dentro del campo de las metáforas arquitectónicas, la figura de Juan Muñoz reclama un puesto importante ya que él, desde la segunda mitad de los años ochenta, ha llevado la escultura hacia caminos en los que domina la narratividad y la alegoría y lo ha hecho con una exhuberancia que Fernando Castro Flórez interpreta como barroca³². A pesar de la narratividad inducida en sus obras, la metáfora no es literaria, sino claramente visual y su resultado escenográfico. Juan Muñoz ha indagado sobre temas espaciales, como la extensión o la centralidad, y los ha resuelto con elementos arquitectónicos, construyendo suelos, escaleras, balcones, habitaciones, escenarios, columnas y pasamanos que presenta en un estado de sorprendente realidad, como indicando que detrás de lo real se esconde la fantasía.

Percepción y escala

La cualidad de presencia reclamada por los escultores desde el *minimal art*, que condujo a la obra escultórica a medirse con el cuerpo humano y a recuperar la monumentalidad hasta competir física y volumétricamente con las construcciones arquitectónicas, había relegado las obras de pequeños formatos al olvido. Una paradoja que se aprecia en algunas maquetas, muy particularmente en las de Thomas Schütte y de Anne y Patrick Poirier, es el contraste entre el tamaño de la obra que proporciona la escala a la que se construye, y la megalómana monumentalidad de lo representado en la obra. Anne y Patrick Poirier, a pesar de trabajar con diminutas proporciones, realizan esculturas que en su conjunto son extremadamente extensas (12 x 6 metros) hasta requerir para su exhibición salas completas que se ven desbordadas por la presencia de la obra, la cual, invadiendo el espacio a duras penas deja sitio para que el espectador se sitúe a contemplarla. De igual manera, las ciudades de Miquel Navarro invaden por completo el suelo de las salas de exposiciones, acorralando a los espectadores contra las paredes, de forma que las ciudades miniaturizadas, desde la insignificante pequeñez de sus elementos, en comparación con el supuesto original, cobran la cualidad de percepción monumentalista. La dialéctica de lo monumental está presente en todas estas ciudades-escultura que reclaman la cualidad de lo colosal desde su pequeñez. Como ha señalado Fernando Huici:

En cierto modo, el trabajo de Miquel [Navarro] es el anverso del Oldenburg escultor. Éste llena los parques de pinzas y aspiradores descomunales, objetos vulgares que encarnan lo grandioso porque lo grandioso carece ya de significado. Aquél miniaturiza monumentos y paisajes (introduciendo así un género absolutamente inédito en la escultura) en una labor casi platónica que hiciera vencer en la memoria las batallas perdidas en el mundo³³.

³² Fernando Castro Flórez, *El espacio inquietante del hombre: el lugar del ventrílocuo. Unas reflexiones sobre la obra de Juan Muñoz*, Murcia, Cendeac, 2005.

³³ Joan A. Toledo y Fernando Huici, *Miquel Navarro*, cit., s.p.

Efectivamente, para conseguir un carácter monumental o una buena cualidad de presencia no se requiere únicamente construir obras de un tamaño considerable, como lo demuestran algunas esculturas de Joel Shapiro quien, desde principios de los años setenta, contradiciendo la tónica general de realizar obras con «muy bajo contenido artístico» y una buena presencia, conseguida por la conjunción de una potente *Gestalt*, y un tamaño que sobrepase ligeramente la escala del hombre, comienza a realizar esculturas de muy pequeño tamaño como oposición a lo que se denomina *strong art*, es decir, en oposición a aquellas obras físicamente arrolladoras que pretenden llenar por completo el espacio en el que se instalan.

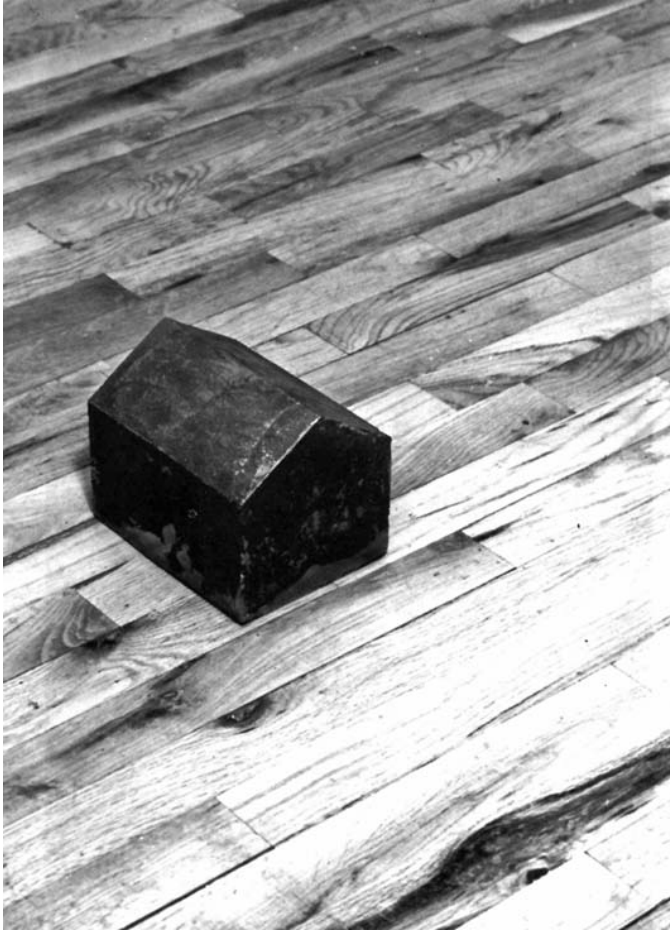
En 1973 Joel Shapiro realizó una pequeña escultura cuya forma y proporciones sugieren el estereotipo de «la casita». Esta insignificante pieza sin título (fig. 126) realizada en hierro fundido, de sólo $14 \times 17 \times 12,7$ cm, pertenece, por su escaso tamaño, a la familia de los objetos que pueden ser retenidos en la mano o que, colocados sobre una mesa, podrían servir como pisapapeles. La presencia de esta obra es paradójicamente considerable, su influencia en la escultura posterior también. Para conseguir esa cualidad, el autor se ha servido de dos propiedades: hacer expresar a la escultura la cualidad de objeto macizo y pesado, y aislar el objeto, alejándolo del alcance del espectador y aislándolo de su relación visual con otros objetos, de esta manera «la casita» pierde toda referencia de tamaño.

La pequeña «casita» maciza, sin ningún detalle ornamental que alivie su pesantez, aparece a la vista del espectador con toda la densidad que se le supone al hierro fundido, lo que contrasta con los etéreos cubos inmaculadamente lacados en blanco de Sol LeWitt, cuyo acabado elude cualquier referencia de peso convirtiendo el volumen en una figura mental, o con las cajas de Donald Judd, que están ostensiblemente vacías, o incluso con las pesadísimas esculturas de Richard Serra que, a pesar de amenazar con su peso la estructura de los recintos donde se instalan, resultan perceptiblemente etéreas dada la extremada esbeltez de las láminas de acero que utiliza.

En ese mismo año, 1973, Juan Navarro Baldeweg realiza una fotografía, titulada *Pieza de lobby. La columna y el peso* (fig. 127), en la que aparece la inmensa basa de una columna y el arranque de su macizo fuste, junto a ella, y un poco más adelantada, se encuentra, situada sobre el suelo, una diminuta pesa cilíndrica de bronce. Como indica Patricio Bulnes, la gravedad tiene una configuración y Navarro Baldeweg encuentra esa configuración expresada a través de líneas paralelas³⁴. Efectivamente, al aislar en el cuadro de la fotografía sólo dos elementos: el arranque de la columna y la pesa, figuras cilíndricas que aparecen dispuestas en posición vertical, con sus ejes paralelos, se establece una inevitable comparación entre ellos que los iguala en sus cualidades, de tal manera que la diminuta pesa, que pasaría desapercibida entre otros objetos que casualmente se pudieran encontrar sobre el mismo suelo, al quedar aislada en la fotografía junto a la columna, se hace totalmente evidente en su soledad e infinitamente pesada en su comparación.

El otro recurso empleado por Joel Shapiro para conseguir la cualidad de presencia en algunas de sus diminutas obras consiste, precisamente, en aislar el objeto, en hacer-

³⁴ Cfr. Patricio Bulnes, *Figuras de definición*, Madrid, Libros de la Ventura, 1980, p. 32.



126. Joel Shapiro, *Sin título*, 1973.

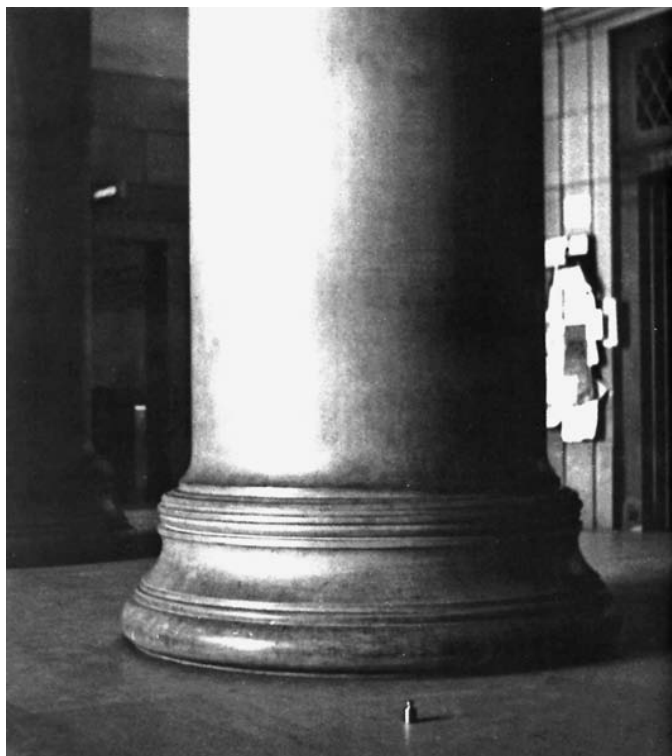
lo inaccesible para la mano y en forzar el ángulo de observación engañando así la percepción de la obra. Al igual que sucede con la pesa de la fotografía de Juan Navarro Baldeweg, la compacta y pesada «casita» (fig. 126) de Joel Shapiro se exhibe instalada en el suelo, apartada de la pared, para que el rodapié o cualquier otro elemento del lugar no aporte una referencia contextualizadora, esto contribuye a que se altere la percepción de la obra de tal manera que la experiencia de quien observa tiende a situar este objeto pequeño entre los objetos que son contemplados a gran distancia. La ausencia de detalles en el objeto y su contundencia formal lo reducen a un volumen de aristas simples, lo que ayuda a situar perceptivamente esta escultura entre las siluetas que encontramos a larga distancia en un paisaje, con lo que su presencia relativa crece en el cerebro.

El problema de la percepción de esta y otras «casas» realizadas por Joel Shapiro a partir de 1973 abunda en el problema planteado por Robert Morris en 1965 con su

obra *Untitled (Tres elementos en forma de ele)* (fig. 17), cuyas piezas se disponen en la sala en diferentes posiciones con las que se crea un conflicto entre conocimiento y experiencia. Este mismo fenómeno perceptivo, pero a la inversa, es el experimentado también ante los rascacielos más altos de Nueva York y ante algunas obras de *land art* que se extienden sobre el suelo, como la ya comentada *Las Vegas Piece*, de Walter de Maria (fig. 84). Si nos situamos para contemplar un rascacielos en su acera de enfrente, la anchura de la calle, que suele ser proporcionalmente mucho menor que la altura del rascacielos, nos sitúa frente al objeto a observar a una distancia poco conveniente para su percepción total, con lo que el objeto observado pierde sus cualidades dimensionales, no siendo sensiblemente apreciables cambios de tamaño que reduzcan o amplíen la altura de los rascacielos observados.

El fenómeno del escorzo que percibimos al elevar la cabeza para contemplar un rascacielos, contrapicando la imagen, es buscado por Joel Shapiro al hacernos mirar hacia el suelo para encontrar allí un objeto diminuto, eludiendo toda posibilidad de plinto o pedestal que nos acerque el objeto a la altura usual de observación, desde la que nuestra experiencia nos daría una inequívoca referencia de su tamaño verdadero.

Si una maqueta es un simulacro a escala reducida de un objeto real ¿qué puede suceder si esa maqueta, como tal simulacro, es construida a un tamaño natural, a escala uno igual a uno? Lo que sucede es que obtendríamos el simulacro de un simulacro. Al



127. Juan Navarro Baldeweg, *Pieza de lobby. La columna y el peso*, 1973.



128. Peter Fischli y David Weiss, *Haus*, Münster, 1987.

pasar del concepto de realizable a la realización y construir una maqueta a gran escala en un espacio libre y no museístico se alteran los niveles de realidad del entorno en el que se coloca. Esta era la perversa pretensión de los artistas suizos Peter Fischli y David Weiss cuando construyeron, en 1987, en un solar de la ciudad de Münster, una «maqueta gigante» de un edificio titulada con la explícita palabra *Haus* (fig. 128).

La «escultura» tenía el aspecto de un enorme y funcional edificio administrativo, pero sus dimensiones son algo más pequeñas que las reales, aunque bastante más grandes de lo que corresponde a una maqueta, de tal manera que su presencia se impone al espectador al poseer un tamaño superior a la altura de un hombre. Esta maqueta estaba perfectamente proporcionada y correspondía a un edificio de cuatro plantas, de hormigón y cristal, con ventanas corridas, anodino y vulgar, que reunía todas las condiciones de posibilidad para completar la alineación de la calle sin causar sorpresa en los habitantes de la ciudad.

Sin embargo, encontrarse, en vez de con el edificio, con la maqueta de más de dos metros y medio de altura sí provocaba una auténtica sorpresa, ya que ponía en evidencia, mediante la táctica de la parodia, lo feo y anónimo que resultaría cualquier edificio de este tipo como solución arquitectónica para ocupar ese solar. El tamaño de la maqueta, aunque superior a la altura de un hombre, no intimidaba lo más mínimo, ya que Peter Fischli y David Weiss lo que han hecho ha sido empequeñecer un fragmento de una realidad posible y presentarla construida en contrachapado y plexiglás. Más

bien provoca risa, como se ríe uno ante el temido dragón cuando éste es construido en cartón y todo el mundo se atreve a bromear con él, situación que se aproxima a lo que pretenden sus creadores, es decir, que la «escultura» de la casa aparezca frente al espectador como un auténtico títere que parodia no sólo la arquitectura de la ciudad, sino a los constructores de «maquetas-esculturas» que se inspiran en la arquitectura.

Sobre esta obra comenta José Lebrero Stäls:

Simulando la construcción del edificio concreto provocan que la conciencia despierte a la cuestión general que significa la presencia de este tipo de «escultura pública» en las calles de todo el país y las posibles incidencias que en la diaria experiencia del viandante al recorrer la ciudad puedan tener³⁵.

Utopía y realidad se confunden en el género de las maquetas, la utopía se realiza, al menos como imagen volumétrica, mientras que la realidad se desvanece dando paso a la hiperrealidad que viene servida por los simulacros.

³⁵ José Lebrero Stäls, «Fischli / Weiss. Cinco movimientos», *Lápiz* 53 (noviembre 1988), pp. 47-48.

CONSTRUIR LA DECONSTRUCCIÓN

La relación entre arquitectura y escultura, durante la década de los años ochenta, desborda cualquiera de los presupuestos tradicionales elaborados hasta entonces, no se presta tampoco a hacer fáciles comparaciones estilísticas, formales e ideológicas, así como de afinidad de presupuestos o de contenidos. La relación entre ambas artes no se puede hacer explícita en ese tipo de términos de comparación, sino que, para poder captarla, hay que intentar establecer una especie de poética común, de sensibilidad compartida, que es difícil de concretar en un simple careo de imágenes, en una comparación de siluetas. Todos los recursos posibles de la posmodernidad, desde las estrategias de simulación hasta las técnicas deconstructivas, han sido utilizados tanto por los arquitectos como por los escultores simultánea e intercambiamente, de tal manera que imágenes que parecen responder a una misma familia formal o pertenecer a una posición ideológica se contradicen con guiños de complicidad.

Para movernos entre estos simulacros ambiguos he elegido el tema «construcción» como el hilo conductor que nos puede conducir desde la simulación metafórica de la construcción en forma de maquetas hasta su deconstrucción en fragmentos irreconciliables, pasando por las imágenes de lo construido, con el fin de intentar ordenar el mosaico, necesariamente incompleto, de la actividad artística durante la década de los ochenta.

Tamaño natural

Buena parte de los escultores más significativos durante los años ochenta ha apostado por la construcción, relegando las técnicas habituales, la talla y el modelado, pasando a realizar maquetas o emular la arquitectura mediante la construcción de puentes, escaleras, puertas y ventanas; mientras que los arquitectos, con pretensión de recuperar un lugar en el panorama de las artes y ver su obra inmortalizada en museos, representada en exposiciones y reproducida en catálogos, han parafraseado sus propios recursos para competir con la pujanza de las artes visuales.

La idea de realizar maquetas a escala natural es, posiblemente, una de las más interesantes paráfrasis que los arquitectos pueden hacer de su propia disciplina. Construir maquetas a escala uno igual a uno supone reproducir volúmenes y tamaños recreando apariencias, pero para hacer estas «escenografías» no se requiere la utilización de materiales ni de sistemas constructivos reales, tampoco es necesario dotar a la obra de una auténtica funcionalidad. Toda maqueta es simulacro de una realidad, construida o por construir, y una maqueta a tamaño natural es un simulacro cuya pretensión es la de suplantar la realidad por una ilusión a su mismo tamaño.

Este planteamiento subyace en la propuesta de Paolo Portoghesi para la exposición *Strada Novissima*, de la Biennale di architettura celebrada en Venecia en 1980¹. De hecho, lo expuesto en aquella Biennale no era realmente arquitectura, sino simulacros escénicos de espacios construidos, proyectados sólo para la vista, como hacen los pintores figurativos o los escenógrafos. ¿Por qué esta flagrante simulación? El fin del «prohibicionismo» propuesto por Paolo Portoghesi como tema de esta exposición pretendía conquistar para la arquitectura posiciones, procedimientos y recursos que la disciplina arquitectónica había vetado sistemáticamente durante siglos. Entre estas prohibiciones se encuentran el ilusionismo purovisualista y el humor, elementos que, a partir de dicha exposición, aparecerán, sin cortapisas, en los proyectos de *follies* presentados tres años después en la galería Leo Castelli de Nueva York².

En aquella «Biennale» la arquitectura «sin prohibiciones» se redujo a una escenografía bidimensional, y el noble oficio de la construcción, que ha aparecido tradicionalmente unido a la arquitectura, fue innoblemente sustituido por un simulacro en cartón-piedra, por simples imágenes sin corporeidad. La arquitectura se convirtió así en escenografía, al contrario de lo que sucedía en el Barroco, cuando el genio de *quadraturistas* como los miembros de la fabulosa familia Galli Bibiena eran capaces de convertir la ilusión de la escenografía en auténtica arquitectura.

Un ejemplo de esta situación invertida lo encontramos en el Teatro del mundo (1979) de Aldo Rossi, construcción sin cimientos cuyo destino fue permanecer flotando sobre las aguas de la laguna de Venecia como un fantasma en pena entre las sólidas arquitecturas de piedra. En sí, este teatro funcionó mejor como personaje del drama de la arquitectura posmoderna que como edificio teatral destinado a ofrecer representaciones. En cuanto personaje, aparecía y desaparecía flotando entre los edificios utilizando la arquitectura real como fondo, como si ésta fuera un decorado en el que el *teatro* navega, convirtiendo aquellas nobles piedras glosadas por John Ruskin en simples tramoyas irreales o, si se quiere, hiperreales.

Toda ilusión escenográfica está unida a alguna intención narrativa. Así al menos lo entiende el arquitecto londinense Nigel Coates, fundador del movimiento NATO «Narrative Architecture Today», quien, tras sentir la influencia de la ideología situacionis-

¹ Véase AA.VV., *La Presenza del Passato. Prima mostra internazionale de architettura*, Venecia, La Biennale di Venezia, 1980.

² Véase B. J. Archer, *Follies. Arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX*, Madrid, M.O.P.U. Arquitectura, 1984 (versión en español del catálogo de la exposición de la Leo Castelli Gallery).

ta, reivindica un tipo de arquitectura emotiva, basada en la idea de que el usuario sea el arquitecto de su propia vida³.

En los Estados Unidos, el grupo SITE pretende también recuperar el potencial narrativo de la arquitectura a través de alusiones, no precisamente sentimentales, plasmadas en las fachadas de unos edificios cargados de detalles «escultóricos» que pretenden conseguir una nueva relación entre arte y arquitectura. El énfasis en la relación entre contenido y mensaje traslada el interés de lo compositivo a lo subliminal. La narratividad y el sentimentalismo emotivo son otros recursos ajenos a la disciplina arquitectónica tradicional que pretenden aflorar, al abrigo de la promesa de un mundo sin «prohibiciones», como valores estéticos en el campo de la arquitectura.

En muchos casos podemos comprobar cómo el formalismo y el nivel de acabado que suele reclamar la realización definitiva de una obra, tanto en las artes plásticas como en la arquitectura, anquilosa elementos o momifica rasgos que poseían cierta frescura en el boceto o la maqueta, haciendo perder la vida al gesto instintivo que todo boceto suele poseer, perdiendo el carácter prometedor de lo inacabado que se presenta pletórico de posibilidades. Por esta razón, algunos artistas que idean y trabajan sobre maquetas pretenden que su obra final mantenga el nivel de ingenuidad y frescura del boceto, procurando que, al ser acabada, siga siendo una maqueta de «tamaño natural».

Frank Gehry, que ha manifestado la pretensión de que su trabajo parezca casual, a pesar de que todo lo que hace está elaborado al detalle⁴, en 1983, explicaba cómo tras haber acabado un edificio pretende seguir operando aún sobre él, como si se tratara de una maqueta:

La casa está acabada, aunque yo continúe fantaseando con cambiarla, quiero cambiar gradualmente su interior y volver a organizarlo, como si fuera una caja miesiana, después, derribar el exterior, o acabarlo en términos convencionales, pintándolo de rosa y enyesándolo... El significado de todo esto es que yo construyo intencionalmente edificios acabados que tienen el carácter y la urgencia de un brochazo, que es un acto concluyente, pero abierto-cerrado en sus asociaciones al mismo tiempo⁵.

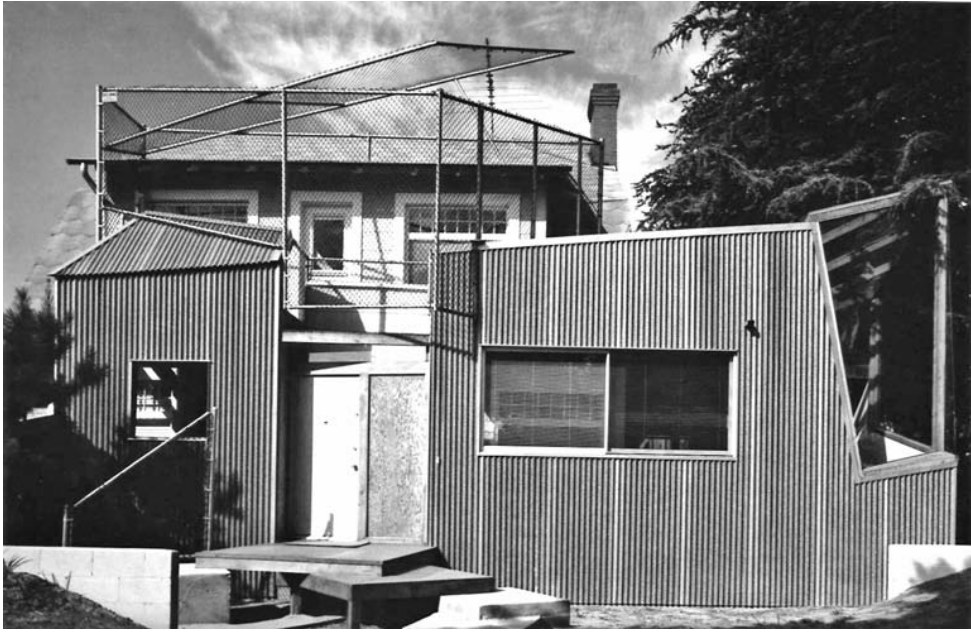
De esta manera, la obra arquitectónica construida mantiene la apariencia de la maqueta, de algo que se halla «en proceso», que está aún sin concluir, que se encuentra, al menos en apariencia, en estado de idea que aún no ha terminado de cuajar. Esta sensación la ofrecen algunos edificios de Frank Gehry de su primera época en los que el arquitecto recurre al procedimiento de dejar vista la pobre estructura de madera y la textura de los paramentos que no han sido pintados o cubiertos posteriormente.

La propia casa de Frank Gehry en Santa Mónica (1977-1978) (fig. 129) es un ejemplo de construcción real, a tamaño natural, que se contempla e incluso se enjuicia

³ Véase Nigel Coates, *Guide to Ecstasy*, Londres, Laurence King, 2003.

⁴ Cfr. Carol Burns, «The Gehry Phenomenon», en Carol Burns y K. Michael Hays (eds.), *Thinking the Present: Recent American Architecture*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1990, p. 76.

⁵ Citado en James Wines, *De-Architecture*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1987, p. 173.



129. Frank Gehry, Casa Gehry, Santa Mónica, 1977-1978.

como una maqueta, como algo que no se ha concluido del todo. De hecho, después de algunas pequeñas transformaciones, Frank Gehry la ha vuelto a «rediseñar» en 1991-1992, siendo ahora una especie de laboratorio con sala de exposiciones a mayor gloria del arquitecto. En este caso, sin embargo, no se trata de que la casa misma cobre apariencia de maqueta, sino de que su proceso de construcción parece como si no respondiera a un plan predeterminado que debe conducir a una forma acabada, sino que sobre ella se han ido acumulando elementos y materiales casuales que parecen haber sido utilizados con la mecánica del «bricolador» que se tiene que servir de aquello que tiene a mano.

Efectivamente, la casa de Santa Mónica es un *collage* constructivo realizado con fragmentos que no parecen casar bien entre ellos ya que cada uno se presenta dando cuenta de su origen, como tablero de aglomerado, chapa metálica ondulada, tubo de acero galvanizado o tela metálica, sin que lleguen a conformar un ente unitario, sino más bien un conjunto dislocado de elementos que se tocan, se enganchan o se apilan sin responder a un orden concreto.

La casa de Santa Mónica a la que me estoy refiriendo es en realidad una ampliación-transformación de una antigua mansión unifamiliar de dos plantas, típica del suburbio norteamericano, con su estructura de madera, chimenea de ladrillo y tejado articulado a dos aguas, que Gehry ha transformado para adecuarla a las necesidades familiares que tenía a finales de los años setenta. La operación ha consistido en ampliar el edificio recubriéndolo con capas de materiales no habituales, generando una segunda fachada ante el tradicional porche, ampliando la cocina hasta llegar al límite de la parcela, ha-

ciendo sobresalir de ella unas grandes cristaleras que simulan un cubo que parece que se ha caído sobre la casa hincándose en ella con un ángulo impreciso, y desmontando en el interior algunas de las entabladuras de madera que forman los primitivos tabiques con el fin de dejar vista la estructura *balloon frame*⁶, lo que le ha permitido generar huecos más grandes en fachada y comunicar visualmente algunas habitaciones con otras. En un primer golpe de vista todo parece descoyuntado, ya que se ha sesgado el orden previsible de la primitiva y convencional construcción doméstica para, en palabras de Hal Foster, hacer una versión *funky* del estilo vernáculo de Los Ángeles⁷.

La utilización de materiales poco convencionales para este tipo de construcciones residenciales, como la chapa ondulada o la tela metálica, y su disposición en planos inclinados que provocan siluetas picudas, ha originado todo tipo de interpretaciones y críticas⁸, ya que intranquilizaba por su aspecto de construcción inacabada. El propio arquitecto explica así sus intenciones:

Me interesa acabar el trabajo pero me interesa que el trabajo no parezca acabado, cada cosa en su sitio, todos los muebles en su lugar listos para ser fotografiados... Prefiero la cualidad de boceto, la provisionalidad, la confusión si se quiere, la apariencia de «en proceso de construcción» más que la presunción de resolución total y de finalidad⁹.

En otros casos, como en algunos trabajos de los primeros años del escultor Siah Armajani, las obras «reproducen» sin alteraciones sustanciales pequeñas maquetas al tamaño de esculturas, como sucede con su serie titulada *Dictionary for Building*¹⁰, o las maquetas de casas son construidas a escala real, como se puede apreciar en otra serie de construcciones, realizadas a partir de 1970, que carecen de cualquier funcionalidad, ya que no ofrecen puertas, ventanas ni ningún otro tipo de aperturas desde las que poder acceder a su interior. Entre estas obras se encuentra su *First House*, erigida en ese mismo año en Bear Lake, Minnesota, especie de casa ciega construida con listones de madera estandarizados que recuerda, por su aspecto poco acabado y los materiales que utiliza, a algunas construcciones arquitectónicas de la primera época de Frank Gehry.

⁶ Se conoce con el nombre de *balloon frame* un tipo de estructura de madera que se popularizó en el siglo XIX entre los colonos de Norteamérica por su fácil montaje. Se caracteriza por la ausencia de jerarquía de elementos constructivos y se forma con listones de dimensiones normalizadas que responden a un módulo fundamental, determinado por el despiece de la serrería; los listones se unen por ensamblaje y se fijan con clavos. Siegfried Giedion describe cómo funciona y apunta que el posible inventor pudo ser el industrial maderero George Washington Snow en Siegfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*, Madrid, Dossat, 1980, pp. 360-369.

⁷ Hal Foster, «El maestro constructor» [2001], en *id.*, *Diseño y delito y otras diatribas*, Tres Cantos, Akal, 2004, p. 29.

⁸ Véase Beatriz Colomina, «La casa que construyó a Gehry», en *id.*, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Tres Cantos, Akal, 2006, pp. 109-136.

⁹ Citado en *ibid.*, pp. 120-121.

¹⁰ Véase AA.VV., *Siah Armajani: Bridges / Houses / Communal Spaces / Dictionary for Building*, Filadelfia, Institute of Contemporary Art / University of Pennsylvania, 1985.

Construir

Mientras los arquitectos en los años ochenta se debatían entre dos posiciones: la creación de metáforas constructivas de cartón-piedra, de sueños imposibles en el espacio de lo real, o la utilización de la más sofisticada *high tech*, sirviéndose de nuevos materiales, como el vidrio templado, las aleaciones de metales, las resinas y los plásticos sintéticos; los escultores se afanaron por recuperar los procedimientos constructivos tradicionales, progresivamente abandonados por la arquitectura, como son los relacionados con la piedra, la madera, el adobe y el ladrillo, que se suponían obsoletos frente a las nuevas tecnologías y anticuados medios expresivos para una arquitectura que, según César Pelli, debe acostumbrarse al manejo cotidiano de los nuevos materiales y sus cualidades, sin mantener atavismos con los antiguos procedimientos constructivos derivados de la estereotomía de la piedra¹¹.

Algunos escultores no se conformaron con construir simulacros, falsos elementos de arquitectura, a tamaño natural o como maquetas a escala, sino que pretendieron afrontar, con la rudeza que en otras épocas caracterizó a la profesión de escultor, el hecho constructivo. Así, frente a la sofisticación de una tecnología que resuelve los problemas desde la distancia de las soluciones industrializadas, cuyo cálculo se ha informatizado y cuya instalación se realiza teledirigidamente, sin generar ni barro ni polvo, algunos escultores y arquitectos parece que quieren seguir «ensuciándose las manos» en el contacto directo con los materiales de construcción. Éste fue el caso de Frank Gehry, quien recurrió al comienzo de su carrera al uso de materiales y técnicas que él mismo podría montar con sus propias manos, conservando en su arquitectura un cierto carácter de obra «autoconstruida», de chapuza de «bricolador», característica de una gran parte de la arquitectura residencial anónima de los Estados Unidos que se ha levantado improvisadamente según las necesidades de cada momento.

Frank Gehry, dejándose arrastrar por un cierto sentimentalismo hacia lo vernáculo, heredado de la actitud adoptada por Frank Lloyd Wright sobre la arquitectura popular y su entorno natural, y oponiéndose a los lenguajes clasicistas de la vieja Europa, introduce provocadoramente en su arquitectura imágenes de las estructuras de madera utilizadas en los *balloon frame*, dejándolas a la vista, como expresiones estereométricas de un sistema constructivo muy utilizado en los Estados Unidos, por poder ser revestible con cualquier tipo de material, y con él ha creado una especie de *strip-tease* arquitectónico burlándose de la integridad estructural pregonada por los arquitectos del «movimiento moderno».

Estas estructuras, por otra parte, también recuerdan las primeras construcciones que los artistas revolucionarios rusos armaron para los distintos actos de *agitprop* organizados por los *prolecult*, toscas construcciones en madera utilizadas para exponer pancartas o como tribunas y entarimados en actos callejeros que dieron origen al constructivismo ruso¹². Aquellas construcciones estaban condicionadas por la necesidad

¹¹ Cfr. Barbaree Diamondstein, *Diálogo con la arquitectura USA*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 170-171.

¹² Véase Vladimir Tolstoy et al. (ed.), *Street art of the revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*, Londres, Thames and Hudson, 1990.

de utilizar métodos sencillos y materiales baratos y asequibles que, como sucede con los «bricoladores», pudieran tener fácilmente a su alcance, dando paso a unas formas congruentes con la precaria situación económica de las clases sociales que realizaban la revolución. La relación de la obra de Frank Gehry con el constructivismo, al contrario de lo que pueda parecer, es muy profunda.

La actividad arquitectónica de Gehry en las primeras décadas de su trabajo participa de dos elementos fundamentales: lo «popular», en su vertiente vernácula y, si se quiere, *pop*, y el desarrollo y extensión de los lenguajes formales del constructivismo así como de algunas tendencias del arte más contemporáneo. La obra de Frank Gehry, como es lógico, en estos últimos decenios en los que estilísticamente se están produciendo profundos cambios casi cada lustro, ha ido deslizándose con el tiempo y, a pesar de su inquebrantable fidelidad a estos dos principios, no posee una apariencia formal unitaria, tendiendo cada vez más hacia la alta tecnología constructiva y el diseño por ordenador, sirviéndose de los programas más sofisticados de simulación. Entre los años sesenta y los ochenta se ha producido una profunda transformación de su mundo figurativo en el que los nuevos conocimientos sobre el constructivismo, revelados durante esos años por la historiografía, no han sido ajenos a estos cambios.

Su primera arquitectura de los años sesenta está muy ligada formalmente a un neoplasticismo adaptado a las características vernáculas de la arquitectura mexicana de California, caracterizada por el empleo de superficies toscas encaladas en blanco que vibran bajo la luz del sol. De este tipo de arquitectura se puede citar como ejemplo su pequeño edificio en Hollywood para la Faith Plating Company y el Danziger Studio, construidos ambos en el año 1964.

El paso del estilo neoplasticista a la recreación de las angulosidades y encuentros esquinados entre superficies trapezoidales, característico del constructivismo vanguardista ruso, se va realizando muy paulatinamente hasta que cobra todo su significado en 1980, cuando Frank Gehry es encargado del montaje de la exposición *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, presentada en el Los Angeles Country Museum of Art.

Según Mildred Friedman, con el montaje de esta exposición, en la que se exhibieron por primera vez en Estados Unidos una buena cantidad de obras constructivistas,

Gehry sintió fuertes «resonancias» entre los pioneros rusos y él mismo, entre el agudo idealismo de aquellos y su proclividad a lo experimental. Encontró natural y casi sencillo recrear la escenografía concebida por Varvara Stepanova, en 1922, para «La muerte de Tarelkin», o el montaje de la exposición «0-10» donde se mostraron las obras suprematistas de Kasimir Malevich¹³.

No es de extrañar que sintiera «resonancias» entre su trabajo y estas obras, ya que los cuadros, esculturas y montajes, tantas veces admirados en las fotografías de libros y revistas, podían ser, por fin, contrastados con su propia obra arquitectónica y, aún

¹³ Mildred Friedman, «Comida rápida», en AA.VV., *La arquitectura de Frank Gehry*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988, p. 87.

más, recreados por él mismo, como sucedió con el montaje que el propio Gehry realizó, para esta exposición, de algunos de los elementos escenográficos que Varvara Stepanova había diseñado para que el teatro de Meyerhold representara *La muerte de Tarelkin*¹⁴.

Esta recreación, en la que un cilindro y un prisma rectangular son configurados con listones de madera dispuestos paralelamente, recuerda otra construcción realizada por Gehry ese mismo año para otra exposición: el *stand* de su propia obra en la Biennale di Venezia, consistente en un enrejado de listones de madera con el que expresaba la esencia de la estructura constructiva descarnada del *balloon frame* americano.

La misma intersección entre la estructura vernácula del *balloon frame* arquitectónico y las estructuras «constructivistas» de las vanguardias históricas se puede apreciar en la obra del escultor Siah Armajani, quien realizó, entre 1979 y 1985, una extensa serie de obras en madera bajo el genérico título de *Dictionary for Building*, aunque, en realidad, esta serie comenzó mucho antes, cuando, entre los años 1974 y 1975, construyó más de mil pequeñas maquetas de cartón que denominó también con el título *Dictionary for Building*¹⁵. En ellas corrompe sistemáticamente la forma, la función y la posición de los distintos elementos de una casa, como escaleras, puertas, ventanas, tejadillos, etcétera, así como el propósito de la casa como tal, creando un repertorio de elementos constructivos con el cual ha sido capaz de desarrollar proyectos para un amplio campo de propósitos y ubicaciones. Estas maquetas son una referencia para construir, un «diccionario» o guía en la que están indicadas todas las combinaciones posibles de los elementos arquitectónicos.

El tema al que se dedica este *Dictionary for Building* es la construcción y con él alude a la desfuncionalización de las piezas. La obra es literal y empírica, examina y define, separa y después clasifica la forma y la función a través de la variación y de la permutación de los materiales y sus condiciones de uso. En 1979 decidió ampliar a «escala natural» algunas de estas maquetas utilizando para ello elementos reales. Como ha señalado Patricia C. Phillips, Armajani actúa

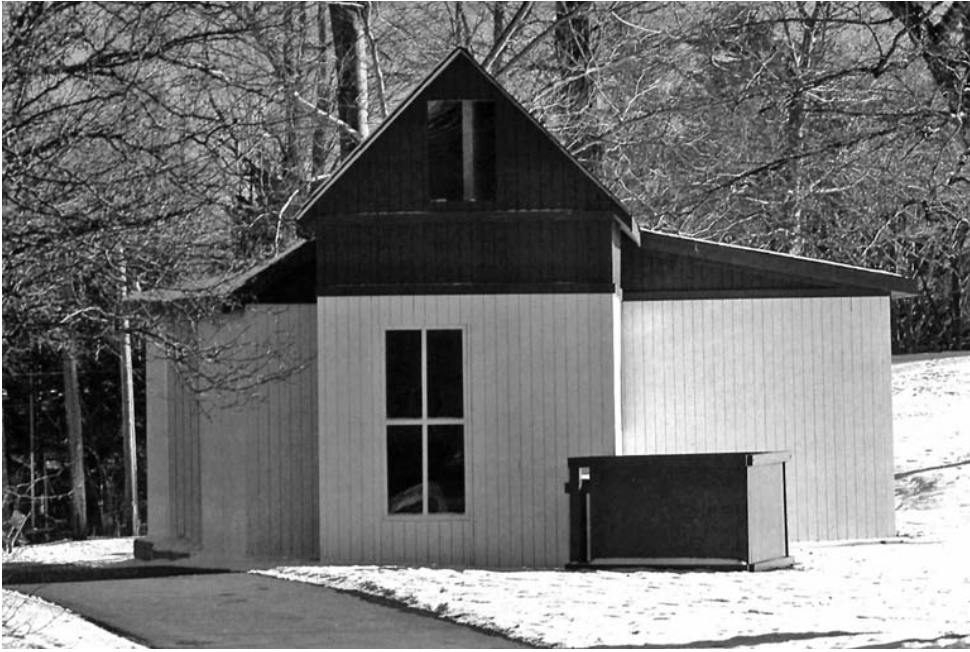
Extrayendo y abstrayendo los planos, superficies, líneas, ventanas, paredes, techos, escaleras y suelos de la arquitectura doméstica tradicional americana, Armajani emplea el proyecto como un laboratorio para comprobar sus metodologías, convicciones, y las inevitables contradicciones de sus ideas¹⁶.

Pero Armajani no se ha conformado con articular elementos de la construcción arquitectónica, ya que también ha pretendido construir recintos arquitectónicos, como se hace evidente en obras como *Reading House* (fig. 130), levantada en Lake Placid, Nue-

¹⁴ *La muerte de Tarelkin*, con texto de Vladimir Mayakovsky, música de Dimitri Shostakovich y escenografía y vestuario de Varvara Stepanova, fue estrenada en Moscú el 24 de noviembre de 1922 en el Gitis (Instituto Estatal de Artes del Teatro) por el Meyerhold Studio, bajo la dirección de Vsevolod E. Meyerhold.

¹⁵ Véase AA.VV., *Siah Armajani. Espacios de lectura / Reading Spaces*, Barcelona, Libres de Recerca Art / Museu d'Art Contemporani, 1995.

¹⁶ Patricia C. Phillips, «Siah Armajani's Construction», *Artforum* (diciembre 1985), p. 74.



130. Siah Armajani, *Reading House*, Lake Placid, Nueva York, 1979.

va York, en 1979. En esta pieza no se recrea la metáfora de una casa, sino que la obra escultórica es una casa real que «funciona» como biblioteca, en la que, al igual que en otras obras suyas como *Reading Garden* (1980), *Office for Four* (1981) o *Poetry Lounge* (1982), se puede reunir la gente bajo techado, sentarse en sólidos bancos y leer o recitar poesía, siguiendo los particulares y militantes criterios del arte «funcionalizado».

En este tipo de obras, Siah Armajani no procede con la metodología de un arquitecto, pensando y realizando el proyecto de fuera a dentro, sino como un escultor, operando desde el interior hacia el exterior y haciéndolo de manera empírica. No construye el edificio para después amueblarlo, sino que primero sitúa las mesas y bancos de lectura, después emplaza las ventanas para iluminar esas mesas y, por último, construye las paredes y el tejado que las cobijan. No le preocupa que desde fuera todo parezca un poco desalineado ni tampoco si el interior es correcto¹⁷.

El escultor que, sin duda alguna, mejor ha sabido representar en sus obras lo arquitectónico a través de la construcción es el danés Per Kirkeby, quien ha utilizado desde los primeros años setenta el modelo de la casa, pero en este caso realizado con ladrillos aparejados según los procedimientos tradicionales de la albañilería. El mito de la «cabaña primitiva» (*Ur-Haus*) fue revivido en 1973 en la ciudad de Ikast, en Jutlandia, cuando Per Kirkeby erigió una de sus primeras *Backstein-Skulptur*, consistente en un templete construido con tejado a cuatro aguas, coronado por una especie de

¹⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 74.



131. Per Kirkeby, *Backstein-Skulptur*, Ikast, Jutlandia, 1973.

acroterio, también de ladrillo, que dispone de una puerta para penetrar a un minúsculo recinto interior¹⁸. No me interesa aquí señalar la relación de esta obra con los aspectos de cobijo propios de la arquitectura y su recreación del mito de la cabaña, sino llamar la atención sobre el hecho de que esta pequeña construcción recrea una buena cantidad de aparejos de ladrillo y de artes de albañilería que corresponden estrictamente al repertorio del lenguaje arquitectónico y que, caídos en el olvido en la práctica de la arquitectura actual, son objeto de trabajo por parte de un escultor.

El ladrillo se ha convertido en pura metonimia de la obra arquitectónica. Sus distintos aparejos, sus reglas de unión y colocación, forman parte de la teoría arquitectónica desde el tratado de Vitruvio, donde se explica como son las distintas *opus*¹⁹. Para Friedrich Meschede las esculturas de ladrillo de Per Kirkeby, si atendemos a las antiguas clasificaciones del pasado, se pueden encuadrar mejor en la categoría de arquitectura que en la de escultura, situación que se ve reforzada por el hecho añadido de ser el ladrillo un material indiscutiblemente propio de la práctica de la arquitectura²⁰.

¹⁸ Véase AA.VV., *Per Kirkeby. Brick Sculpture and Architecture. Catalogue Raisonné*, Bregenz, Kunsthau Bregenz, 1997, pp. 64-65. Esta obra ha sido reproducida en muchos de sus catálogos de exposiciones.

¹⁹ Véase Vitruvio, *Diez libros de Arquitectura*, libro II, cap. VIII, Torrejón de Ardoz, Akal, 1987, pp. 32-49.

²⁰ Cfr. Friedrich Meschede, «Diagenese», en AA.VV., *Skulptur Projekte in Münster 1987*, Colonia, Du Mont, 1987, p. 155.



132. Per Kirkeby, *Backstein-Sculptur*, Münster, 1987.

El modelo de la «casa», demasiado obvio para forzar esta confusión, ha sido sólo el punto de partida para la realización de sus *Backstein-Sculptur*, en las que Per Kirkeby ha ido depurando la imagen de la arquitectura hasta representarla de forma esquemática, pero inequívoca, en una obra formada por un par de «construcciones» presentadas con este mismo título (fig. 132) en la exposición *Skulptur Projekte in Münster* de 1987²¹.

La más baja de las dos construcciones de la *Backstein-Sculptur* de Münster es una especie de plataforma constituida por un volumen cuadrado que apenas se eleva del suelo 50 centímetros, cada lado del cuadrado esta flanqueado por un arco de pie y medio de grosor. El cuadrado, al ser flanqueado por los cuatro arcos, compone una planta de cruz griega, que es una de las figuras retóricas más potentes destiladas por la arquitectura occidental.

La misma figura, el cuadrado, da origen a la otra construcción que completa la obra y que toma la forma de una torre prismática de casi cinco metros de altura por poco más de dos de lado. A media altura de esta torre vuelve a aparecer el tema de los arcos, pero ahora encastrados en un hueco practicado en cada una de las cuatro caras que recuerda vagamente una ventana, aunque no se abre a ningún espacio interior, ya que la construcción es maciza.

²¹ Véase AA.VV., *Skulptur Projekte*, cit., pp. 151-156.

Ni la plataforma ni la torre recuerdan por su forma o perímetro a ningún edificio o construcción arquitectónica en concreto. La imagen arquitectónica es servida aquí sólo por el material empleado, el ladrillo, que es aparejado sabiamente según las antiguas reglas de la albañilería, y la imagen de los arcos. Pero hay más, estas construcciones escultóricas, para las que fue designado como emplazamiento el extenso jardín de la Hindenburgplatz de Münster, fueron situadas en él siguiendo criterios de ambientación urbana. El hecho de que la obra esté formada por dos construcciones corresponde a la necesidad de dialogar con los edificios colindantes, diálogo basado en criterios de polaridad de los ejes y en la relación interior-exterior entre la escultura y la ordenada fachada de ladrillo del Instituto de la Universidad, ante el que se situaba la escultura. A este edificio del siglo XIX responde Per Kirkeby con una construcción horizontal que muestra motivos tectónicos de la fachada desfuncionalizados. La construcción vertical se situó en el eje de la calle peatonal que queda entre el Instituto y el edificio colindante, de tal manera que aparece como un hito para el paseante que avanza entre los dos edificios.

Las dos construcciones escultóricas se integran así en las condiciones arquitectónicas del lugar, convirtiéndose en una suerte de representación objetiva y no espectacular, en cualquier caso antimonumental, como si hubieran estado ubicadas ahí desde siempre. Son dos piezas escultóricas que dialogan con la arquitectura, compartiendo un mismo espacio físico y un mismo lenguaje constructivo.

Arquitectura oblicua

El diálogo entre la arquitectura y el arte de la posmodernidad, por su parte, lo ilustra en buena medida la obra de Frank Gehry, quien se ha ido implicando paulatinamente en los problemas relacionados con las artes plásticas, lo que le ha conducido a introducir en su obra tensiones conceptuales y formales inicialmente planteadas en las otras artes, comportándose de manera similar a como hizo Le Corbusier, cuando, en los años veinte, se sirvió de los efectos de estratificación del espacio propios de la pintura cubista y los tradujo al vocabulario arquitectónico. Como si emulara a Le Corbusier, Gehry también se sumerge en problemas espaciales planteados por las artes plásticas de su época. Surge así el fenómeno de la deformación de las primitivas superficies rectangulares de su arquitectura neoplasticista, hasta convertir las figuras rectangulares en trapecios. Él mismo ha confesado el alcance de esta influencia: «Enfoco la arquitectura de modo diferente. Examinó la obra de los artistas y me valgo del arte como vía de inspiración»²².

Un ejemplo que pone en evidencia la relación entre arte y arquitectura en la obra de Frank Gehry es la vivienda-estudio que construyó para el pintor Ron Davis en Malibú, California, entre 1970 y 1972. En este edificio tanto la planta como cualquiera de

²² Citado en Janet Nairn, «Frank Gehry: The Search for a “No Rules” Architecture», en *Architectural Record* (junio 1976), p. 95. Citado en Rosemarie Haag Bletter, «Las reconstrucciones espaciales de Frank Gehry», en AA.VV., *La arquitectura de Frank Gehry*, cit., p. 25.

los alzados, así como algunas ventanas, son forzosamente trapezoidales. Toda vez que el edificio fue implantado exento, sin ningún condicionante de carácter urbano o técnico que reclamase tener que recurrir a la utilización de tales formas, su apariencia indómita hemos de buscarla en condicionantes de carácter estético que le llevaron a abandonar el uso de la geometría ortogonal para adentrarse en otra geometría oblicua relacionada con algunos planteamientos que están presentes en la pintura del propio cliente, Ron Davis.

En este sentido, el punto de partida de Gehry es claramente pictórico. En la proyección plana de un espacio ortogonal, los cuadrados o los rectángulos aparecen representados como trapecios, la percepción en perspectiva del mundo ortogonal es trapezoidal. Todo esfuerzo por recrear un repertorio de figuras basado en el ángulo recto es burlado por la percepción de nuestra retina.

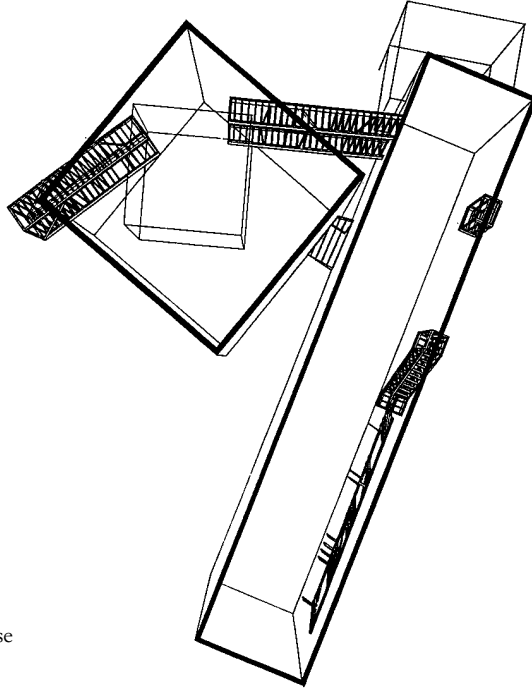
Esta inocente perversidad, en la que se basa toda la perspectiva pictórica desde el Renacimiento, ha sido renovado objeto de atención a partir del arte conceptual. Así, artistas como el holandés Jan Dibbets llevan a cabo una serie de obras en las que se pretende poner en evidencia la contradicción entre conocimiento y experiencia, como sucede en la titulada *Perspective Correction* (1969), en la cual una figura trapezoidal realizada en el plano horizontal del suelo es vista en la ilusión perspectiva que ofrece la imagen fotográfica, como un perfecto cuadrado que parece estar situado en un plano vertical. Sirviéndose de este tipo de simulaciones en trampantojo ha recreado todo un mundo de ilusiones entre el espacio real y la imagen del espacio fotografiado.

Frank Gehry no pretende, en cualquier caso, recrear ese mundo ilusionista del punto de vista único, tan propio de la pintura; más bien su trabajo como arquitecto se aproxima a aquella idea que originó el «piano preparado» de John Cage, quien, teniendo que componer en el año 1947 una obra musical para una secuencia sobre Marcel Duchamp, que formaba parte de la película de Hans Richter *Dreams that Money can buy*, estaba preocupado por el hecho de que la música sería percibida por los espectadores distorsionadamente, ya que los mecanismos de reproducción de sonido de los salones de cine de entonces eran francamente deficientes. La solución que adoptó fue «preparar» (distorsionar) previamente el sonido del piano desde la propia composición, anulando así la sensación de distorsión no deseada. De la misma manera, las distorsiones trapezoidales de la arquitectura de Gehry, más que pretender una «corrección de perspectiva» o un trampantojo de punto de vista único, para percibir lo oblicuo como recto, pretenden una enfatización de la distorsión mediante una «preparación» del espacio desde el propio proyecto.

Como ha señalado Rosemarie Haag Bletter:

La percepción visual de esta forma, el trapecio, y la deducción conceptual del rectángulo son a todas luces elementos de la realidad, y Gehry considera un juego fascinante divertirse mezclando el mundo de la percepción con el mundo del concepto²³.

²³ Rosemarie Haag Bletter, «Las reconstrucciones...», cit., p. 26.



133. Frank Gehry, Familian House
(esquema de la planta), 1978.

Sin embargo, aunque los juegos y relaciones establecidas por Frank Gehry se producen entre elementos diferentes de la realidad, el espacio resultante es antinaturalista, dada la extremada complejidad visual con que está cargado, y es esquivo en la ambigüedad de sus límites.

La perspectiva deformada es sólo uno de los dos temas recurrentes en muchos de los edificios construidos posteriormente por Gehry. El otro tema, en sus obras arquitectónicas, es el giro que provoca en algunos de los elementos. Con ambos procedimientos compositivos, deformación romboidal y giro, construye un rico vocabulario formal. Muchas de las figuras romboidales utilizadas por Frank Gehry pueden tener, también, su origen en el constructivismo, de lo que no cabe duda es que ése es el origen de la figura girada con respecto al marco, simbolizada por el célebre *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kasimir Malevich, tan admirado, por otra parte, por los artistas vanguardistas de las últimas décadas.

Esto lo podemos comprobar bien en la Familian House (1978). En este proyecto Gehry pretendió levantar un contenedor, único y sencillo, mediante una estructura *balloon frame* muy simple, semejante a las utilizadas en la zona de Los Ángeles. La composición en planta de la Familian House (fig. 133) recuerda, y tal vez no casualmente, un cuadro de Kasimir Malevich de 1916, titulado *Suprematismo dinámico*²⁴ (fig. 134),

²⁴ Me refiero al cuadro de Malevich titulado *Suprematismo Dinámico* que se halla en la Colección Ludwig, ML 1294.



134. Kasimir Malevich,
Suprematismo dinámico, 1916.

muy conocido por aparecer en todas las antologías del constructivismo. Se trata de una composición en la que participan dos rectángulos alargados y un cuadrilátero ligeramente girado con respecto a los rectángulos, que son interferidos por una serie de líneas más finas. Las proporciones de uno de los rectángulos y el cuadrilátero, y el ángulo establecido entre ellos, podría ser el motivo inspirador de una composición tan poco frecuente para ser utilizada en el proyecto de una vivienda.

Por otra parte, el cubo, que contiene un cubo más pequeño, recuerda inevitablemente al *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. El plano de la planta de esta casa denota que esta asociación no es caprichosa, pero la ambición de Gehry parece pretender superar el propósito de Malevich, ya que no se trata de establecer una simple relación de tensión entre dos cuadrados que se mueven en el mismo plano, sino de llevarla al espacio tridimensional por medio de figuras cúbicas. El tratamiento escrupulosamente purista con el que Malevich concibe su cuadrado parece ser contestado por Gehry con una actitud «barroca», ya que la espiral surge como elemento distorsionador de esta relación entre dos figuras cúbicas, haciendo girar todo el conjunto y estableciendo nuevas relaciones diagonales entre las figuras. El giro de un cubo dentro de otro no podía ser, siguiendo la propia lógica del constructivismo suprematista, de otra manera, ya que para que en los alzados o secciones verticales se siga viendo el cuadrado pequeño girado dentro del grande es necesario que la generatriz del giro sea espiral.

Lo que separa la retórica de Gehry de la de Malevich es el aspecto mundano y desenfadado que adopta la arquitectura del norteamericano frente a la sobriedad y el misticismo que presuponemos al suprematismo. En este sentido, sorprende la arquitectura de maquetas coloreadas de Gehry, que parece frívola comparada con los *Architectones* de Malevich²⁵, ejecutados con la frialdad y la distancia del inmaculado blanco del yeso. Pero el Malevich de los *Architectones* está contagiado por la idea de clasicismo que requiere de la sobriedad del blanco. Con todo, la maqueta de la *Familiar House* ha sido realizada en blanco, como los *Architectones*; la única nota de color en ella es introducida por la estructura de madera vista que aporta, como contrapunto, un tono natural.

De los materiales utilizados por Gehry los que más llaman la atención son: la plancha metálica ondulada, la madera formando cercos acristalados, las estructuras de tubo, la tela metálica y el contrachapado. Todos estos materiales son habituales en la zona donde él construyó sus primera obras. Lo llamativo en la obra de Gehry es que sea un arquitecto quien utilice estos materiales, habitualmente usados por los «bricoladores» de fin de semana, quienes los aprovechan para «mejorar» sus fincas realizando chaminos, vallas o invernaderos que adosan a sus casas. Lo escandaloso es que los utilice en la construcción de viviendas, colegios, museos, universidades, que adopten las inquietantes formas trapezoidales, formen planos inclinados y, sobre todo en el caso de la tela metálica, que los utilice como barreras para definir espacios que resultan esquivos. Sin embargo, con estos materiales logra una articulación vigorosa de las formas que dotan a sus edificios de un cierto carácter escultórico, carácter que ha sido reclamado por Gehry en diversas ocasiones para su obra²⁶.

Fragmentos de proyectos demolidos

La «oblicuidad» de la arquitectura y la escultura de los años ochenta ha conducido a la creación de una serie de obras «excéntricas» en las que han sido definitivamente abolidos criterios de composición como centralidad, axialidad, simetría, contrapeso, buena forma, contorno definido, etcétera. El fenómeno de la pérdida del centro, tanto en arquitectura como en escultura, ha traído como consecuencia la inevitable fragmentación de las obras y la pérdida de su carácter unitario, dando paso a una serie de objetos constituidos por elementos aparentemente irreconciliables que, en palabras de Ulf Jonak «parece como si se vieran las tripas arruinadas de un piano o la complicada estructura de la maquinaria escénica de un teatro»²⁷.

Esta nueva formalización de la obra es la expresión, que no la consecuencia, de intentar hacer evidente el proceso de análisis deconstructivo al que son sometidas las obras, en el cual el objeto, tras su descomposición analítica, se vuelve a reunir y reinterpretar

²⁵ Véase AA.VV., *Malévitch. Architectones, peintures, dessins*, París, Centre Georges Pompidou, 1980.

²⁶ Cfr. AA.VV., *La arquitectura de Frank Gehry*, cit., pp. 26 ss.

²⁷ Ulf Jonak, «Die Demolierten Projekte», en AA.VV., *Besichtigugn der Moderne*, Colonia, Du Mont, 1987, p. 285.

desde un punto de vista que no le permite reaparecer bajo su forma original, sino transformado en un nuevo objeto que enseña desvergonzadamente su contenido como «las tripas arruinadas de un piano». Es éste un ejercicio de simulación en el que cada elemento representa cínicamente funciones de otros elementos que son diferentes de las que él realiza, rizando el rizo de la crítica al funcionalismo. En esta recomposición la nueva estructura cobra un carácter articulador que recuerda formalmente al *collage* dadaísta.

El *collage* ha resultado ser el medio apropiado de reportaje para el arquitecto; con él puede reproducir e interpretar las diversas capas de una realidad formada por situaciones y sucesos que aparecen, bruscamente, uno a lado del otro, presentados como roturas, grietas o bordes afilados²⁸. La idea de un arte y una arquitectura basados en el fragmento y en el *collage* tiene su origen en un nuevo afán por el análisis de lo particular, por la disección de elementos descontextualizados, de los que interesa tanto descubrir sus particularidades y diferencias como su relación con una totalidad considerada hoy inabarcable en su inmensidad.

El análisis crítico no pretende por tanto atacar al sistema o cuestionar la totalidad, sino poner en evidencia, únicamente, algunos de sus efectos puntuales, desgajando fragmentos de la totalidad. La descontextualización iniciada por el *pop art* alcanza con el análisis deconstructivo sus más altas cotas.

Este procedimiento analítico es entendido fundamentalmente como una herramienta de descomposición. Frank Gehry lo expresa así: «Sobre todo me agrada descomponer el proyecto en cuantas partes sea posible... Una casa, en vez de ser sólo una cosa, es diez cosas»²⁹. Los procesos de descomposición y reconstrucción del espacio coexisten en un estado de tensión que se expresa con la sensación de precaria inestabilidad implícita en gran parte de la arquitectura denominada «deconstructivista», desde la Guardiola House de Peter Eisenman, proyectada en 1989, que parece a punto de caer rodando por la pendiente de la parcela hacia el mar en su insinuado movimiento vibratorio, a los proyectos de los años ochenta de la Coop Himmelblau de Viena, pasando por la arquitectura de la iraquí Zaha M. Hadid, o los intranquilizadores proyectos de Daniel Libeskind.

Esta arquitectura ha sido calificada por Ulf Jonak como «Una arquitectura de cascarones cayéndose y destrozándose»³⁰. Pero esta sensación de algo que se ha destrozado al caerse es proporcionada también por cierto tipo de esculturas que se encuentran relacionadas con las apariencias arquitectónicas, la construcción y el empleo de sus materiales, como es el caso de la obra del escultor Wolfgang Luy, quien se encuentra muy unido a la arquitectura desde los inicios de su carrera. Como en otros artistas y arquitectos, el carácter constructivo, más que el escultórico, propiamente dicho, que tienen sus obras, arranca, por otra parte, de prácticas heredadas de las primeras vanguardias. Las obras de Wolfgang Luy son, generalmente, *assemblages* de elementos de la cotidianidad doméstica, como mesas, sillas y macetas, combinados con elementos de la construcción arquitectónica, como tablonos, listones y peldaños de esca-

²⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 296.

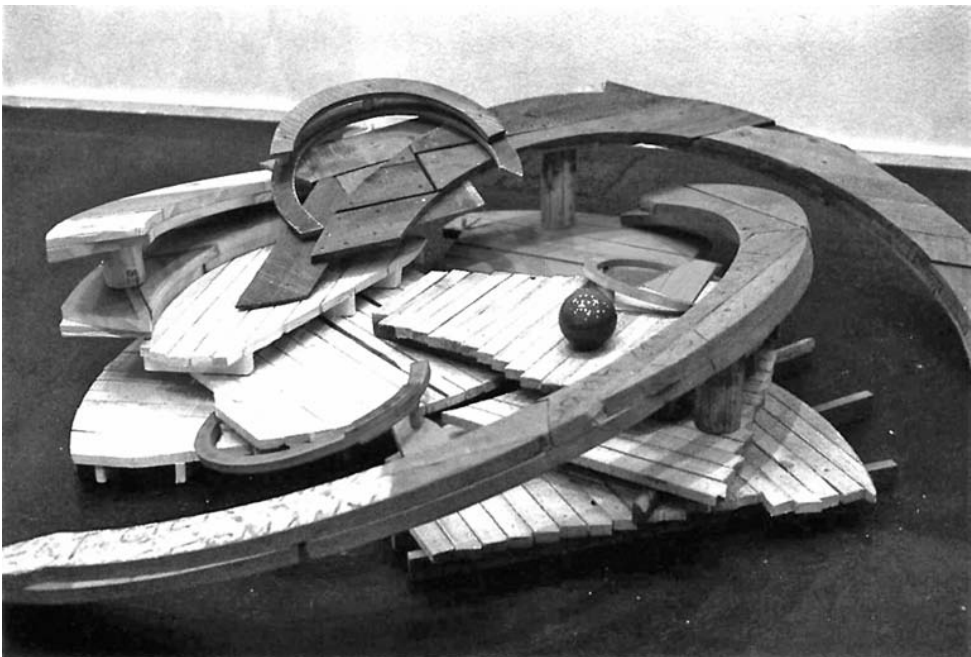
²⁹ Rosemarie Haag Bletter, «Frank Gehry. Un constructivista sintético», *Arquitectura Viva* 1 (junio 1988), p. 11.

³⁰ Ulf Jonak, «Die Demolierten Projekte», cit., p. 285.

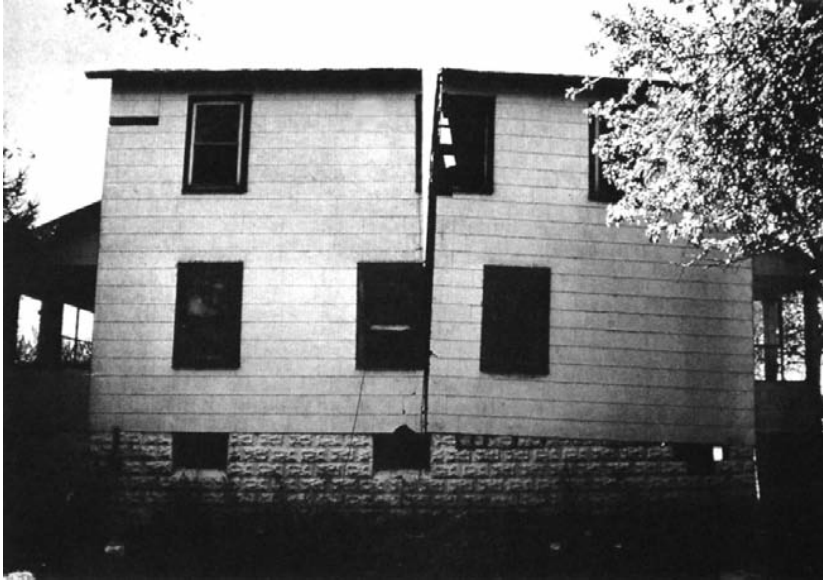
leras, entre los que se encuentran metonimias de la arquitectura en forma de casas silueteadas en madera.

La disposición de todos, o algunos, de estos elementos formando una obra concreta es muy particular; por lo general se encuentran en un precario equilibrio que hace al espectador temer que, en el momento más inesperado, la obra, ante un ocasional estornudo, se desplome como un castillo de naipes, pero en otros casos la obra es un conjunto de fragmentos de entarimados que parecen haberse desplomado un instante antes (fig. 135).

A mitad de los años ochenta, Wolfgang Luy recurre con frecuencia a la utilización de fragmentos de entarimados de madera de forma semicircular que parecen proceder de derribos sobrantes de las «intervenciones» del artista Gordon Matta-Clark, a quien podemos considerar como uno de los precursores de estas actitudes deconstructivistas de los años ochenta. Gordon Matta-Clark se dedicó durante los últimos años de su vida, antes de fallecer prematuramente en 1978, a realizar «intervenciones» sobre espacios arquitectónicos ya existentes, consistentes en seccionar estructuras de edificios. Las modificaciones arquitectónicas de Matta-Clark han sido siempre cortes efectuados con sierras en estructuras reales, que seccionaban paredes, techos, fachadas, vigas y puntales, dejando la estructura de edificios abandonados en precario equilibrio, como se puede apreciar en *Conical Intersect*, obra en la que cortó con círculos concéntricos la fachada y los tabiques de un edificio urbano del siglo XVII destinado a ser demolido en la operación de reordenación de la zona de Les Halles y Beaubourg de París.



135. Wolfgang Luy, *Sin título*, 1984.



136. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, Englewood, New Jersey, 1974.

Las obras de Matta-Clark se valían de la paradójica relación entre el sueño americano de progreso y la deliberada destrucción que lo acompaña. Él exacerbaba esta paradoja al realizar una demolición parcial, como obra de arte, cuya pretensión era una especie de conservación frente a la demolición definitiva que sufren la casi totalidad de los edificios en la ciudad, para dejar sitio a otros nuevos que generen más plusvalías económicas.

En su obra más conocida, *Splitting* (1974) (fig. 136), realizada en Englewood, New Jersey, Matta-Clark serró, desde el tejado hasta los cimientos, una típica casa suburbana de madera, seccionándola en dos partes. Con el fin de hacer explícito el corte, apeó el edificio y retiró algunas filas de ladrillos de la base, en uno de los extremos, dejando desplazar ligeramente ese ala de la casa, que queda inclinada. Este corte tiene, en sí mismo, un planteamiento enérgicamente escultórico, pero el hecho de que se realizara sobre un objeto tan carismático de la arquitectura como es una casa supuso una llamada de atención para algunos arquitectos, que han convertido esta obra en un emblema de la «arquitectura demolida».

El hecho de que un acto de demolición pueda ser considerado una obra de arte ha sugerido la idea al grupo de arquitectos y artistas conocido con las siglas SITE de crear edificios que pretenden la apariencia de estar en demolición. El pequeño temblor, imagen de un seísmo, que se aprecia en proyectos como *Guardiola House* de Eisenman, conseguido por un leve desplazamiento de algunos elementos con respecto a sus ejes originales, es brutal y literalmente descrito por el grupo SITE en su *Indeterminate Facade* (1975) (fig. 137) de los almacenes Best, en Houston, Texas, donde un fragmento considerable de una fachada se desploma configurando una informe pirámide



137. SITE, Indeterminate Facade, Houston, Texas 1975.

de ladrillos sobre la marquesina. Este gesto ha sido posteriormente reproducido con distintas alusiones en otras fachadas realizadas para la misma cadena de almacenes, como en el Inside / Outside Building construido en Milwaukee en 1984, en el que una limpia ruina, semejante a las de las maquetas de Anne y Patrick Poirier, deja a la vista la estructura, los tubos de aire acondicionado y el contenido del almacén, enseñando impudicamente «las tripas arruinadas de un piano o la complicada estructura de la maquinaria escénica de un teatro».

La voluntad escultórica de esta obra se manifiesta también en otros detalles, como son que el exterior del edificio se pintó de color gris oscuro, mientras que el interior se ambientó con colores vivos. Para añadir ambigüedad a la dicotomía entre lo real y lo irreal, mercancías que debían normalmente estar dentro de la tienda se instalaron como parte del exterior pintándolas también de gris, pasando a ser parte del «irreal» monocromo, mientras que objetos similares «reales» se utilizaron en el interior como decoración.

Los integrantes de SITE pretenden que el espectador tenga que participar activamente para desenredar la narración y descubrir cuál es la trama. Que se planteen algunas cuestiones fundamentales en toda arquitectura como ¿qué significa dentro y fuera? o ¿son, acaso, ambas cosas lo mismo? Paradojas que nos reenvían, una vez más, a los orígenes de la idea de arquitectura.

Pero no todos los creadores y críticos son tan optimistas como James Wines y su grupo SITE. Para Ulf Jonak:

Lo destructivo, como principio formal, no es sólo un presagio de la destrucción de determinadas capas de nuestra civilización, sino de toda la civilización. Los objetos y su

orden se han convertido supuestamente en su propia cárcel. La destrucción se tiene que convertir en un golpe liberador para que el espacio se amplíe³¹.

Así, deconstruyendo, se construyen nuevos estados de la consciencia, enfrentando, solapando y entrelazando fragmentos aparentemente disímiles que, desde sus posibilidades de sugestión metafórica, ofrecen nuevas lecturas que obligan a resituar la realidad, a mantener un estado de incertidumbre creativa frente a la aparente seguridad que ofrecen los estados normativos del arte, con sus caricias expresadas en el reconocimiento de la obra «bien construida».

La materia que conforma el espacio

Como si operara en sentido contrario a la demolición, en los últimos años ochenta se aprecia la aparición de una nueva sensibilidad constructiva que afronta la idea de espacio desde la disciplina del oficio y del trabajo con la materia. No se trata de un movimiento ni tampoco de una corriente, sino más bien de un conjunto de personajes, aparentemente aislados, que producen obras que no ofrecen similitudes formales ni compositivas entre sí, por lo que, tal vez, nadie ha sentido la intuición de agruparlos y, a pesar del éxito individual, la importancia de sus aportaciones está pasando desapercibida. En ellos se aprecia lo que llamaría una «voluntad de oficio» que, en buena medida, viene determinada por el conocimiento de las posibilidades que ofrecen los materiales que utilizan y de las técnicas de construcción específicas de esos materiales, lo que les aproxima a cierta idea de lo artesanal, de lo hecho con las manos, en unos momentos de exaltación de lo tecnológico, cuando priman los procesos de «caja negra».

Tal vez la imagen del arquitecto que en su trabajo parte del conocimiento profundo de los materiales y las técnicas de construcción la ofrezca el suizo Peter Zumthor, quien empezó trabajando sustancialmente con madera y piedra, materiales tradicionales, propios de la arquitectura rural de la región de los Grisones, donde comenzó su carrera en 1983. Con esos materiales construye espacios atmosféricos que no están exentos de cierta melancolía, sobre todo si se comparan con los experimentos de arquitectura urbana e industrial de sus coetáneos Jacques Herzog y Pierre de Meuron, quienes también han dedicado atención a estos temas. Pero, frente al culto a la imagen que practican sus compañeros de generación, muy atentos al resultado de las imágenes fotográficas y al ritmo de presentación de las infografías de sus obras, Zumthor dedica una particular atención a la «realidad» del espacio que queda definido por las texturas, brillos, luces, sonoridad, así como el tacto de los materiales y las sensaciones corporales.

Peter Zumthor ha confesado que él busca en las «cosas más elementales que constituyen la arquitectura: los materiales, la construcción, elementos portantes y elementos sostenidos, el cielo y la tierra, la confianza en unos espacios que puedan ser verdaderos espacios»³². Ciertamente la «credibilidad» que consigue el espacio que configura

³¹*Ibid.*, p. 288.

³² *Du 5* (1992), p. 68. Citado en Christoph Allenspach, *La arquitectura en Suiza. La construcción en los siglos XIX y XX*, Zúrich, Pro Helvetia, 2001, p. 149.

con sus obras se debe al uso de materiales primarios que son sabiamente articulados mediante la lógica de la construcción inherente a cada uno de ellos.

Hijo de un maestro ebanista fabricante de muebles en Basilea, conoció primero el oficio familiar y después estudió diseño arquitectónico. Su formación académica le condujo a apreciar las cualidades del trabajo artesanal y a valorar el conocimiento de las técnicas específicas de la madera, incorporando la calidad de la construcción artesanal al discurso de la creación de formas arquitectónicas posmodernas. Zumthor ha explicado en varias ocasiones cómo, en el proceso de creación y desarrollo del proyecto, él debe hacerlo todo lentamente con sus manos, dibujando con el carboncillo, garabateando cada trazo.

El resultado de estas ideas se puede apreciar ya en sus primeros trabajos, un conjunto de pequeñas obras en madera realizadas en la ciudad de Chur y sus alrededores que son poseedoras de una emocionante simplicidad: la cubierta de protección de las ruinas romanas que se encuentran en el casco urbano de Chur (1986), su propio estudio, en Haldenstein (1986), y la iglesia de Sogn Benedetg, en Sumvitg (1988), que le lanzarán a la escena internacional.

En la cubierta de las ruinas de una casa romana, una de sus primeras obras, ha podido experimentar algo que va a caracterizar su trabajo posterior. Se trata de un sencillo cascarón de listones de madera que se ciñe al perímetro de unas ruinas de las que sólo perviven los cimientos. No ha recreado la casa primitiva intentando que el visitante se haga una idea de cómo fue, sino que ha realizado una estructura actual con un volumen mucho mayor que el original que permite recorrer los restos arqueológicos desde una pasarela elevada sobre los antiguos muros y, sin embargo, este nuevo espacio pretende recrear experiencias del habitar, recogiendo los ecos de otras posibles sensaciones decantadas por los antiguos moradores.

Al penetrar en los espacios construidos por Zumthor, no asalta al visitante sorpresa ante la novedad, ya que, por el contrario, se aprecia en sus edificios una especie de voluntad evocadora que está conseguida a través de los materiales, texturas, colores e iluminaciones, pero esa evocación no es narrativa, sino fenomenológica, arraigada en los hábitos culturales. Para conseguir esa sensación, el arquitecto intenta ensartar su trabajo con el legado de la tradición en la cual construye.

En la obra de Peter Zumthor se aprecia una asimilación del lenguaje minimalista, pero la simplicidad de las formas de sus construcciones, unida a las cualidades materiales y constructivas, responde a la voluntad de querer crear una arquitectura que perdure en el tiempo, por lo que pretende que no resulte incómoda, sino emocionante. También en sus primeras obras se puede apreciar la buscada relación con el lugar y el respeto por lo preexistente, en lo que se podría entender como una asimilación de los valores territoriales descubiertos por los artistas del *land art*, pero Zumthor va más allá de la utilización de las posibilidades que ofrece el territorio ya que no sólo tiene en cuenta las cualidades del entorno y las vistas que presenta el paisaje, los recorridos hacia la obra y la forma en que ésta se va descubriendo, sino que atiende también a la utilización de las técnicas constructivas que son propias del lugar. Así sucede en la capilla de Sogn Benedetg (fig. 138) que, a pesar de lo novedoso de su planta, que toma la forma de media lemniscata, parece pertenecer al conjunto de construcciones rurales que han estado siempre en ese lugar.



138. Peter Zumthor, capilla de Sogn Benedetg, Cantón de los Grisones, 1988.

Todos los angostos valles que se encuentran alrededor del Graubünden, impecablemente verdes, se encuentran jalonados de establos para vacas y rústicos chalés, contruidos en oscura madera, que se siluetean contundentemente sobre el brillante verde de las praderas que cubren las empinadas laderas. La posición aislada de la iglesia de Sogn Benedetg en una de esas laderas, el pequeño volumen que ofrece y la textura de las tablillas escamadas que la recubren hacen que esa singular construcción forme parte silenciosa del paisaje. De la misma manera que los establos y las viviendas del lugar se oscurecen por efecto del sol, tornándose negros hacia el sur y plateados hacia el norte, lo hace la iglesia, pero ésta, de muros curvos, ofrece efectos cromáticos y gradaciones de tonos que no poseen las construcciones rurales.

Pero Peter Zumthor, siendo un personaje singular, no constituye un caso aislado, la rica *Eigenössische Technische Hochschule* de Zúrich ha sido una cantera de arquitectos que han sabido conjugar dominio técnico constructivo con innovación formal, dando origen a un sugerente panorama para la arquitectura actual, sin parangón en otros países.

Lo físico, la materia, o si se quiere el empleo de materiales concretos que habían sido relegados a un segundo plano a principios de los años sesenta en beneficio de una conceptualización de las artes y de la arquitectura, ofreciendo así una visión platónica de la

obra de arte, experimentará un nuevo giro a finales de los años ochenta, cuando los materiales vuelven a ser objeto de una renovada atención por parte de algunos de los más interesantes creadores que parecen redirigir su trabajo hacia posiciones más aristotélicas. Sin embargo, el nuevo interés por basar la obra en la utilización de ciertos materiales, aprovechando su «nobleza» y sus características organolépticas, como sucede en el trabajo de Peter Zumthor, no supone una vuelta nostálgica a posiciones de retaguardia ni responde sólo al típico vaivén de las modas, sino que se produce desde una asunción y asimilación de las experiencias acumuladas durante la desmaterialización conceptualista ya que no se trata ahora de explotar las cualidades de textura, como hicieron los pintores «matéricos» o los arquitectos brutalistas, ni de acentuar el carácter efímero de lo material, como propusieron los «povera», sino de intentar mostrar lo que de ontológico hay en ellos.

Es en este contexto en el que hay que situar la obra de algunos escultores como Eduardo Chillida que ha sobrevivido a la iconización del *pop art*, al reduccionismo minimalista y a la desmaterialización conceptualista, realizando un trabajo que está unido al oficio y a la materia, desde sus primeros hierros trabajados a golpe de martillo en la herrería de Hernani, a principios de los años cincuenta, hasta la búsqueda del espacio y sus cualidades, abriendo rozas con el cincel en el alabastro. Así, haciendo obras que podrían ser calificadas de convencionales, en cuanto son pesados volúmenes encerrados en un contorno que ocupan un lugar excluyente en el espacio, éstas han mantenido su interés gracias a la disciplina del oficio con la que ha trabajado de forma coherente la materia.

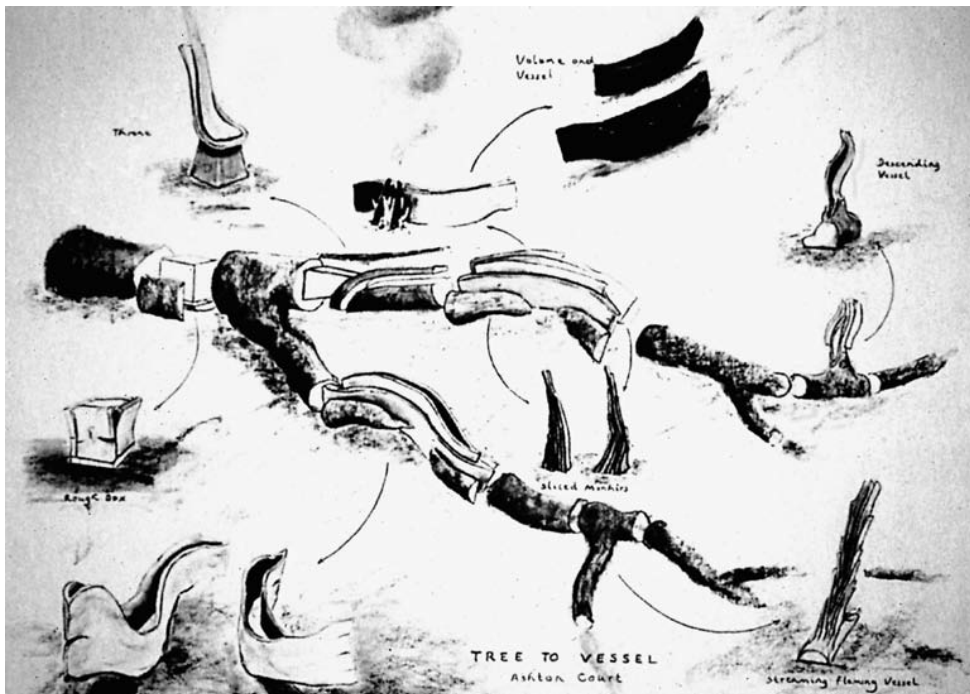
En cierta medida, la emoción que producen las estelas y columnas de piedra que talla Ulrich Rückriem proviene de ese conocimiento específico de la materia con la que trabaja que, en el caso del escultor alemán, fue adquirido en su experiencia como cantero en la fábrica de la catedral de Colonia, lo que le ha permitido dar un sentido escultórico a la estereotomía de la piedra, práctica perdida por la arquitectura actual. La mayoría de quienes contemplan sus estelas no pueden saber con claridad en qué reside la sensación de potente presencia de que hacen gala sus obras, indudablemente suelen poseer cualidades de buena *Gestalt*, están bien proporcionadas y ubicadas a distancias oportunas, pero son sus cualidades materiales las que hacen que esas obras, entre otras muchas, sean las que mejor reclaman la atención. Esas cualidades se aprecian en algo que es independiente de la forma que poseen y del espacio en el que se ubican ya que atañen a la estructura interna de la materia. La piedra se forma tras un lento proceso geológico de sedimentación que hace que no sea un material que se comporte mecánicamente igual en todas las direcciones, sino que encierra en su seno unas tensiones que corresponden a la posición en la que se ha sedimentado y comprimido. Los canteros conocen la dirección en la que se han producido esas tensiones y si provocan los cortes de la piedra atendiendo a sus líneas de tensión, conseguirán que la piedra permanezca «viva» después de cortada.

En la mayoría de las obras de gran tamaño de Ulrich Rückriem, las piedras han sido cortadas en la cantera sin el empleo de sierras ni hilos, provocando la rotura de forma natural, de manera que la textura que ofrecen sus caras posee la fuerza de lo telúrico y la robustez de lo que no ha sido después retocado ni pulido. La unión en seco de sus partes y las huellas de las cuñas con las que se provocaron los cortes son detalles que acentúan esas cualidades del conocimiento del oficio.

Por su parte, David Nash es otro artista que, con independencia de sus importantes aportaciones al *land art* y de su capacidad para construir con su obra paisajes, ha demostrado la enorme capacidad que posee para crear modelos escultóricos y para desarrollarlos con infinidad de variantes desde las que aporta nuevos hallazgos que le permiten evolucionar en la generación de formas y en el desarrollo de nuevos conceptos³³. Así, desde su *First Tower* (1967) han surgido otras torres, columnas, mesas, arcos, barcas, chimeneas, bolos, círculos, cúpulas, escaleras, cajas, pirámides y un sinfín de híbridos para los que sería difícil asignar un calificativo concreto.

David Nash es un trabajador infatigable que ensaya diferentes figuras sobre su propia colección de modelos originales. Así, columnas, horquillas, mesas o barcas van adquiriendo diferentes posturas y configuraciones, metamorfoseándose, maclándose y ensamblándose, de tal manera que los modelos primitivos se ensanchan extendiendo las ramas del árbol de su ciencia y apuntando nuevas posibilidades para el oficio milenario de la talla (fig. 139).

En buena medida los rasgos que definen inconfundiblemente su obra vienen determinados por la unidad de material, ya que todo lo que hace está construido o tallado en madera, sin embargo, la sensación de unidad va más allá de los aspectos mera-



139. David Nash, *Tree to Vessel*, 1990.

³³ Véase Javier Maderuelo, «Un bosque de esculturas», *David Nash*, Huesca, Diputación de Huesca, 2005, pp. 9-18.



140. Ricard Deacon, *Fish Out of Water*, 1986-1987.

mente físicos. La manera como han sido trabajadas esas maderas, con distintos instrumentos, las formas y los tamaños tan diferentes que adoptan, la diversidad de acabados rugosos y lisos, estriados o tallados, quemados o sin desbastar, no impiden que cada una de las obras sea reconocida como parte de la misma familia, como un peldaño diferente de una escalera que asciende coherente por la enramada de un árbol.

Por supuesto, Eduardo Chillida con el hierro, Ulrich Rückriem con la piedra o David Nash con la madera no son artistas aislados en este trabajo de recuperar el oficio de escultor después de haber asimilado todas las experiencias de la posmodernidad, otros artistas, de los que es imposible hacer siquiera una lista, empezaron a trabajar en los años ochenta en esta tarea, sirva como botón de muestra el trabajo de Alberto Carneiro, Tony Cragg, Richard Deacon (fig. 140) o Bill Woodrow.

Coda

A pesar de que Jorge Luis Borges soñó con un libro de infinitas páginas, un libro interminable, necesariamente todo libro debe concluir en algún momento. El fin de

éste viene determinado por el límite temporal, autoimpuesto antes de comenzar su redacción, que consiste en no mencionar ninguna teoría o movimiento ni citar obra o acto posterior a 1989, fecha en que concluí *El espacio raptado* y en la que se produce un nuevo giro en la creación, el de los noventa, que serán años de crisis. En cualquier caso, no me ha parecido conveniente alargarlo más, a pesar de que después de esta fecha se han producido algunas obras importantes que se pueden ensartar en el discurso de lo aquí expuesto o que son consecuencia directa de él. Sin embargo, entrar en el análisis de esas obras supondría tener que tratar también de los grandes giros ideológicos que las han acompañado así como de la ceniza que ha caído sobre el arte, las obras y las instituciones artísticas. De alguna manera, ese periodo lo he cubierto, con intensidad y puntualidad, desde mi trabajo como crítico de exposiciones y, de ser necesario relatarlo, sería materia para otro ensayo que necesitará otro enfoque metodológico, sin duda alguna, distinto de éste.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía seleccionada¹

- AA.VV., *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, Nueva York, The New York Cultural Center, 1970 (cat. exp.).
- AA.VV., *Happening & Fluxus. Materialien zusammengestellt von H. Sobm*, Colonia, Koelnischer Kunstverein, 1970.
- AA.VV., *Five Architects. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 [ed. ingl.: 1972].
- AA.VV., *La Presenza del Passato. Prima mostra internazionale de architettura*, Venecia, La Biennale di Venezia, 1980.
- AA.VV., *Connections*, Pensilvania, Institute of Contemporary Art of Pennsylvania, 1983 (cat. exp.).
- AA.VV., «*Jenisch-Park*». *Skulptur*, Hamburgo, Kulturbehörde Hamburg, 1986 (cat. exp.).
- AA.VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986.
- AA.VV., *Sitings*, La Jolla, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1986.
- AA.VV., *Besichtigugn der Moderne*, Colonia, Du Mont, 1987.
- AA.VV., *Parc-Ville Vilette. Architectures*, Champ Vallon, Vasseau de pierres, 1987.
- AA.VV., *Skulptur Projekte in Münster 1987*, Colonia, Du Mont, 1987.
- AA.VV., *Arte Minimal. Colección Panza*, Madrid, Ministerio de Cultura, C. A. Reina Sofía, 1988. (cat. exp.).
- AA.VV., *Un siglo de escultura moderna*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.
- AA.VV., *Zero, un Movimiento Europeo. Colección Lenz Schönberg*, Madrid, Fundación Juan March, 1988 (cat. exp.).

¹ Formada por libros y catálogos de exposiciones de carácter general citados en el texto. En esta lista se ha prescindido de los libros generalistas que no tratan sobre los temas específicos recogidos en este ensayo, de las monografías de autores concretos así como de los catálogos de exposiciones individuales.

- AA.VV., *Cergy-Pontoise. 20 ans d'aménagement de la ville. 1969-1989*, París, Moniteur, 1989.
- AA.VV., *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996 (cat. exp.).
- AA.VV., *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, Madrid, Literatura Gris, 2001.
- AA.VV., *Poéticas del Lugar. Arte público en España*, Tegui, Fundación César Manrique, 2001 (cat. exp.).
- AA.VV., *Stiftung Insel Hombroich*, Neuss, Insel Hombroich Foundation, 2002.
- AA.VV., *Fantasy Architecture: 1500-2036*, Londres, Hayward Gallery, 2004 (cat. exp.).
- ALLENSPACH, Ch., *La arquitectura en Suiza. La construcción en los siglos XIX y XX*, Zúrich, Pro Helvetia, 2001.
- ANDREOTTI, L. y COSTA, X. (ed.), *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, Barcelona, Actar, 1996 (cat. exp.).
- ARCHER, B. J., *Follies. Arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX*, Madrid, M.O.P.U. Arquitectura, 1984.
- ARGAN, G. C., *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979.
- ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1979 [ed. ing.: ¹1954].
- ASSUNTO, R., *Filosofía del Giardino e Filosofía nel Giardino. Saggi di teoria e storia dell'Estetica*, Roma, Bulzoni, 1981.
- AUGÉ, M., *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996 [ed. fran.: ¹1992].
- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, ²1986.
- BANHAM, R., *The New Brutalism*, Londres, Architectural Press, 1966.
- , *Megaestructuras*, Barcelona, Gustavo Gili, ² 2001 [ed. ing.: ¹1976].
- BATTCOCK, G. (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968.
- (ed.) *et al.*, *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969.
- , *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987.
- BEARDSLEY, J., *Earthworks and beyond*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, ³1998.
- , *A Landscape for Modern Sculpture. Storm King Art Center*, Nueva York, Abbeville Press, 1985.
- BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972, ²1999.
- BONITO OLIVA, A., *Europe / America the Different Avant-Gardes*, Milán, Deco press, 1976.
- BROWN, J., *Sculpture in Reverse*, Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, 1984 (cat. exp.).
- BRÜDERLIN, M. (ed.), *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Basilea, Foundation Beyeler, 2005.
- BURNS, C. y HAYS, K. M. (eds.), *Thinking the Present: Recent American Architecture*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1990.
- CALVO SERRALLER, F.; GONZÁLEZ, Á. y MARCHÁN, S. (eds.), *Escritos de arte y vanguardia 1910/1945*, Tres Cantos, Istmo, 1999.

- CARERI, F., *Walkscapes. El andar como práctica estética / Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- CELANT, G., *Arte Povera*, Milán, Mazzotta, 1969.
- (ed.), *Del Arte Povera a 1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985 (cat. exp.).
- , Germano, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milán, Electa, 1985.
- CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993, ²2004 [ed. fr.: ¹1979].
- CHIPP, H. B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1995 [ed. ing.: ¹1968].
- CIRLOT, J. E., *El mundo del objeto a luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- CIRLOT, L. (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993.
- CLARK, T., *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Tres Cantos, Akal, 2000 [ed. ing.: ¹1997].
- COOK, P., *Arquitectura: Planeamiento y acción*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971 [ed. ing.: ¹1967].
- COROMINA, B., *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Tres Cantos, Akal, 2006.
- CURTAY, J.-P., *La poésie lettriste*, París, Seghers, 1974.
- DE CAMPOS, A.; DE CAMPOS, H. y PIGNATARI, D., *Teoría da poesia concreta, Textos críticos y manifestos, 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.
- DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979, ¹⁴1999 [ed. ital.: ¹1966].
- DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999 [ed. fr.: ¹1967].
- DIAMONSTEIN, B., *Diálogo con la arquitectura USA*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982 [ed. ing.: ¹1980].
- DREXLER, A., *Transformaciones en la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- DUQUE, F., *Arte público y espacio político*, Tres Cantos, Akal, 2001.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A., *Arte Povera*, Hondarribia, Nerea, 1999.
- FOSTER, H., *Diseño y delito y otras diatribas*, Tres Cantos, Akal, 2004 [ed. ing.: ¹2002].
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985 [ed. fr.: ¹1966].
- FRIEDMAN, Y., *La arquitectura móvil. Hacia una ciudad concebida por sus habitantes*, Barcelona, Poseidón, 1978 [ed. fr.: ¹1970].
- GARNIER, P., *Spatialisme et poésie concrète*, París, Gallimard, 1968.
- GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*, Madrid, Dossat, 1980 [ed. ing.: ¹1941].
- GOLDWATER, R., *What is Modern Sculpture?*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1969.
- GRANDE, J.K., *Diálogos Arte-Naturaleza*, Teguiuse, Fundación César Manrique, 2005.
- GREENBERG, Cl., *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002 [ed. ing.: ¹1961].
- HALL, P., *Urban and Regional Planning*, Londres, Routledge, 1972, ²1994.
- HÄUSSER, R. y HONISCH, D., *Kunst Landschaft Architektur. Aquitekturbezogene Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Bad Neuenahr-Ahrweiler, Ahrtal-Verlag, 1983.

- HEIDEGGER, M., *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, ⁴1985.
 —, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Del Serbal, 1994.
 —, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.
 —, *Bemerkungen zur Kunst – Plastik – Raum, Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2003.
- HILDEBRAND, A., *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor, 1988.
- HILVERSEIMER, L. K., *La arquitectura de la gran ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. [ed. alem.: ¹1925].
- HITCHCOCK, H.-R. y JOHNSON, P., *El Estilo Internacional*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984 [ed. ing.: ¹1932].
- ISOU, I., *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, París, Gallimard, 1947.
- JAMMER, M., *Concepts of Space. The History and Theories of Spaces in Physics*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1954, ²1969.
- JENCKS, Ch., *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 [ed. ing.: ¹1977].
- KATZ, V. (ed.), *Black Mountain College*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002 (cat. exp.).
- KERN, H., *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, Múnich, Prestel, 1982.
- KOFFKA, K., *Principios de psicología de la forma*, Buenos Aires, Paidós, 1972 [ed. ing.: ¹1935].
- KÖHLER, W., *Psicología de la forma*, Buenos Aires, Argonauta, 1948 [ed. alem.: ¹1929].
- KOLER, W.; KOFFKA, K., y SANDER, F., *Psicología de la forma*, Buenos Aires, Paidós, 1973.
- KOOLHAAS, R., *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004 [ed. ing.: ¹1978].
- KRAUSS, R. E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
 —, *Pasajes de la escultura moderna*, Tres Cantos, Akal, 2002 [ed. ing.: ¹1977].
- KRIER, R., *Architectural composition*, Nueva York, Rizzoli, 1988.
- LARRAÑAGA, J., *Instalaciones*, Hondarribia, Nerea, 2001.
- LE CORBUSIER, *Principios del Urbanismo (La Carta de Atenas)*, Espluges de Llobregat, Ariel, 1971 [ed. fr.: ¹1943, rev. 1957].
 —, *Hacia una Arquitectura*, Barcelona, Apóstrofe, 1977, ²1998 [ed. fr.: 1923].
- LEBEL, J.-J., *El happening*, Buenos Aires, Nueva-Visión, 1967 [ed. fr.: 1966].
- LEFEBVRE, H., *La revolución urbana*, Madrid, Alianza, 1972 [ed. fr.: 1970].
- LIPPARD, L. R., *Changing. Essays in Art Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971.
 —, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, Pantheon Books, 1983.
 —, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Tres Cantos, Akal, 2004 [ed. ing.: 1973].
- LUCIE-SMITH, E., *Movimientos en el arte desde 1945*, Buenos Aires, Emecé, 1979 [ed. ing.: ¹1969, 1975].

- , *El arte hoy. Del expresionismo Abstracto al nuevo Realismo*, Madrid, Cátedra, 1983. [ed. ing.: ¹1976].
- MADERUELO, J. (ed.), *Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1996.
- (ed.), *Arte público*, Huesca, Diputación de Huesca, 2000.
- , *El Paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005, ²2006.
- (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Madrid, Abada, 2006.
- MARCHÁN FIZ, S., *La Historia del Cubo. Minimal Art y Fenomenología*, Bilbao, Rekalde, s.f.
- , *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza, 1986.
- , *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1974*, Torrejón, Akal, ³1986.
- MARIN, L., *Utópicas: Juegos de espacios*, Madrid, Siglo XXI, 1975 [ed. fr.: ¹1973].
- MOHOLY-NAGY, L., *La nueva visión*, Buenos Aires, Infinito, 1963, ⁴1997.
- MONTANER, J. M. y OLIVERAS, J., *Los museos de la última generación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.
- MOORE, Ch. y ALLEN, G., *Dimensiones de la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 [ed. ing.: ¹1976].
- PARK, R. E. et al. (eds.), *The City*, Chicago, University of Chicago Press, 1925.
- PÉREZ CARREÑO, F., *Arte minimal. Objeto y sentido*, Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, 2003.
- PÉREZ DE ARCE, R. y PÉREZ OYARZUN, F., *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*, Santiago de Chile, Contrapunto, 2003 / Madrid, Tanais, 2003.
- PEVSNER, N., *Pioneros del diseño. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Infinito, 1958, ³1972 [ed. ing.: ¹1936].
- , *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 [ed. ing.: ¹1976].
- PIRSON, J. F., *La estructura y el objeto*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- PLEYNET, M., *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- POLI, F., *Minimalismo, Arte Povera, Arte Conceptuale*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- RASMUSSEN, S. E., *La Experiencia de la Arquitectura. Sobre la Percepción de nuestro entorno*, Madrid, Maira / Celeste, 2000; Barcelona, Reverté, 2004 [ed. ing.: ¹1959].
- RIBAS, A., *Biografía del vacío. Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*, Barcelona, Destino, 1997, ²2004.
- ROSENBLUM, R., *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza, 1993 [ed. ing.: ¹1975].
- SANDLER, I., *American Art of the 1960s*, Nueva York, Harper and Row, 1988.
- SENNETT, R., *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997 [ed. ing.: ¹1994].
- SERVICE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE (ed.), *Art et Architecture, bilan et problèmes du 1%*, París, Centre National d'Art Contemporain, 1970.
- SIMMEL, G., *El individuo y la sociedad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986.
- SMITHSON, A. (ed.), *Manual del Team 10*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1963, ²1972.

- SONFIST, A. (ed.), *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1983.
- STANGOS, N., *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986, ³1989 [ed. ing.: ¹1981].
- STILES, K. y SELZ, P. (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- THOREAU, H. D., *Walden. Seguido de Del deber de la desobediencia civil*, Barcelona, Del Cotal, 1973, ³1983.
- , *Pasear*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999, ²2005.
- TIBERGHEN, G. A., *Land Art*, París, Carré, 1993.
- TOLSTOY, V. et al. (ed.), *Street art of the revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*, Londres, Thames and Hudson, 1990 [ed. rus.: ¹1984].
- TUCHMAN, Ph., *Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981.
- VAN DE VEN, C., *El espacio en arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1981 [ed. ing.: ¹1977].
- VERDONE, M., *Il Futurismo*, Roma, Newton Compton, 1994.
- WALKER, J. A. *El arte después del Pop*, Barcelona, Labor, 1975.
- WINES, J., *DeArchitecture*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1987.
- WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, ²1975 [ed. alem.: ¹1908].
- ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura*, Barcelona, Poseidón, ⁴1981 [ed. it.: ¹1951].

Bibliografía complementaria

- AA.VV., *Barcelona Spaces and Sculptures (1982-1986)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.
- AA.VV., *L'art et la ville. Urbanisme et art contemporain*, Ginebra, Skira, 1990.
- AA.VV., *New Sculptures*, Amberes, Open Air Museum of Sculpture Middelheim, 1993 (cat. exp.).
- AA.VV., *L'Art renouveau de la Ville, urbanisme et art contemporain*, Monique Faux (dir.), París, Musée National des Monuments Français, 1995.
- AA.VV., *Le sens du lieu*, Bruselas, Ousia, 1996.
- AA.VV., *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003.
- ALBERTAZZI, L. (ed.), *Différentes Natures. Visions de l'Art Contemporain*, Turín-París, Lindau, 1993 (cat. exp.).
- ANDREOTTI, L. y COSTA, X. (eds.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-ACTAR, 1996.
- ARCHER, M., *Art Since 1960*, Londres, Thames and Hudson, 1997.
- BEARDSLEY, J., *Art in public places*, Washington, Partners for livable Places, 1981.
- BOETTGER, S., *Earthworks. Art and the Landscape of the sixties*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- BOUDON, P., *Sur l'espace architectural*, Marsella, Parenthèses, 2003.
- CHARLET, J., *Sculptures dans la ville*, s.l. [París], Ministère de l'Environnement et du Cadre de Vie, 1980.

- COLPITT, F., *Minimal Art. The Critical Perspective*, Seattle, University of Washington Press, 1990, ²1994.
- CROW, T., *El esplendor de los sesenta*, Tres Cantos, Akal, 2001 [ed. ing.: ¹1996].
- CRUIKSHANK, J. L. y KORZA, P., *Going Public: A field guide to developments in art in public spaces*, Amherst (Ma.), Art Extension Service of the National Endowment for the Art, 1988, ²1990.
- DAVIES, H. y ONORATO, R. J., *Siting*, La Jolla (Cal.), La Jolla Museum of Contemporary Art, 1986 (cat. exp.).
- DAVIES, P. y KNIPE, T. (ed.), *A Sense of Place. Sculpture in Landscape*, Sunderland, Ceolfrith Press, 1984.
- DOMINO, Ch., *À ciel ouvert. L'art contemporain à l'échelle du paysage*, París, Scala, 2005.
- FACHARD, S., *Huit places publiques en villes nouvelles: des artistes dans l'aménagement urbain*, París, Groupe Central des Villes Nouvelles, 1978.
- et al., *L'art et la ville, intervention des artistes dans les villes nouvelles*, París, Groupe Central des Villes Nouvelles, 1976.
- FAUX, M. et al., *L'Art et la Ville - Art dans la Vie: L'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis 10 ans*, París, La Documentation Française, 1978.
- GARRAUD, C., *L'idée de nature dans l'art contemporain*, París, Flammarion, 1993.
- GUASCH, A. M., *El arte Último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- HAUXNER, M., *Open to the Sky*, Kobenhavn, Arkitektens Forlag, 2003.
- HERTZBERGER, H., *Space and the Architect. Lessons in Architecture 2*, Rotterdam, 010 Publishers, 2000.
- KEPES, Gyorgy (ed.), *Arts of the Environment*, Nueva York, Braziller, 1972.
- LAWRENCE, S. y FOY, G., *Music in Stone. Great Sculpture Gardens of the World*, Nueva York, Train / Branca-Scala Books, 1984.
- MADERUELO, J., *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor, 1995.
- , *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Teguiise, Fundación César Manrique, 1996.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.), *Art ant the Public Sphere*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1990, ³1992.
- MOLLET-VIÉVILLE, G., *Art Minimal & Conceptuel*, Ginebra, Skira, 1995.
- MORGAN, R. C., *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Tres Cantos, Akal, 2003 [ed. ing.: ¹1996].
- MORLAND, J., *New Milestones. Sculpture, Community and the Land*, Londres, Common Ground, 1988.
- NURIDSANY, M., *La commande publique*, París, Réunion des musées nationaux, 1991.
- PHILIPP, K. J., *Architektur Skulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*, Stuttgart-Múnich, Deutsche Verlags-Anstalt, 2002.
- PLAGEMANN, V. (ed.), *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre*, Colonia, Du Mont, 1989.
- RAQUEJO, T., *Land Art*, Madrid, Nerea, 1998.
- RAY SMITH, C., *Supermannerism. New Attitudes in Post-Modern Architecture*, Nueva York, E. P. Dutton, 1977.

- SENIE, H. F., *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation, and Controversy*, Nueva York, Oxford University Press, 1992.
- SOBRINO MANZANARES, M. L., *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, s.l., Electa, 1999.
- STRÖM, M.-U., *L'art public. Integration des Arts plastiques à l'espace public*, París, Dunod, 1980.
- TAYLOR, B., *Arte Hoy*, Tres Cantos, Akal, 2000 [ed. ing.: ¹1995].
- TIBERGHEN, G. A., *Nature, Art, Paysage*, s.l. [Arles], Actes Sud / École National Supérieure du Paysage / Centre du Paysage, 2001.
- WEILACHER, U., *Between Landscape Architecture and Land Art*, Basilea, Birkhäuser, 1996.
- WERKNER, P., *Land Art U.S.A.*, Múnich, Prestel, 1992.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Frank Lloyd Wright, Casa Robie, Oak Park, 1909.
2. Lázló Moholy-Nagy, *Modulador lumínico espacial*, 1930.
3. Naum Gabo y Antoine Pevsner, *Dos cubos* (ilustración), 1937.
4. El Lissitzky, *Prounenraum*, Berlín, 1923.
5. Picasso, *Figura* (proyecto para *Monumento a Apollinaire*), 1928.
6. Julio González, *Grand personnage debout*, ca. 1935.
7. Oscar Niemeyer, Casa de Baile, Pampuhla, Belo Horizonte, 1944-1949.
8. Le Corbusier, Nôtre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1950-1954.
9. Frederick Kiesler, *Endless House* (maqueta de proyecto), 1950-1959.
10. Douglas J. Cardinal, iglesia de Sta. María, Red Deer, Alberta, 1969.
11. Constantin Brancusi, *Puerta del beso*, Tîrgu-Jiu, Rumanía, 1938.
12. Constantin Brancusi, *Columna sin fin*, Tîrgu-Jiu, Rumanía, 1938.
13. Ángel Ferrant, *Serie Venecia 10*, 1958.
14. Pablo Picasso, *Sylvette*, New York University Village Apartments, 1968.
15. Pablo Picasso, *El vaso de ajenjo*, primavera de 1914.
16. Tony Smith, *Die*, 1962.
17. Robert Morris, *Untitled (Tres elementos en forma de ele)*, 1965.
18. Jorge Oteiza, *Caja vacía*, 1958.
19. Dan Flavin, *Untitled*, 1973-1974.
20. Donald Judd, *Untitled*, 1989 (modelo 1965).
21. Michael Heizer, *Double Negative*, Overton, Nevada, 1969.
22. John Hejduk, *Casa 10*, 1966.
23. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, 1970.
24. Robert Morris, *Two Columns*, 1961.
25. Donald Judd, *Untitled (Progresión)*, 1974.
26. Sol LeWitt, *Floor Piece n.º 4*, 1966.
27. Carl Andre, *81 Steel Rectangle*, 1977.
28. Donald Judd, *Untitled*, 1982.

29. Sol LeWitt, *Serial Project # 1*, 1966.
30. Peter Eisenman, Casa II (proyecto), 1969.
31. Sol LeWitt, *Serial Project # 1 a, b, c, d*, 1966.
32. Richard Meier, Museum für Kunsthandwerk, Fráncfort, 1979-1985.
33. Robert A. M. Stern, Greenwich Pool House, 1973-1974.
34. Tadao Ando, Capilla en el agua, Hokkaido, 1988.
35. Arata Isozaki, esquema del Museo de Bellas Artes de la Prefectura de Gumma, Ta-gasaki, 1971-1974.
36. Tadao Ando, Residencia Koshino («Axonometría conceptual»), 1981.
37. Ieoh Ming Pei, planta de la pirámide de acceso al Museo del Louvre, 1983.
38. Sol LeWitt, *Arcs from four sides*, 1971.
39. Adler y Sullivan, Edificio Guaranty, Chicago, 1899.
40. Sol LeWitt, *Structure*, 1973.
41. Mies van der Rohe, Apartamentos Lake Shore Drive 860-880, Chicago, 1948.
42. Adolf Loos, Casa Müller, Praga, 1930.
43. Ludwig Karl Hilberseimer, Grosstadtbauten, Hannover, 1925.
44. Manuel Núñez Yanowsky, Las Arenas de Picasso, Marne-la-Vallée, 1980-1985.
45. Constant, *New Babylon. Gran sector amarillo* (fragmento), 1967.
46. Vistas de dos construcciones de la Ciudad Abierta, Ritoque, Chile.
47. Lucio Costa, planta general de Brasilia, 1956.
48. Max Bill, maqueta para el *Monumento al preso político desconocido*, 1952.
49. Claes Oldenburg, *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, 1969.
50. Claes Oldenburg, *Teddy Bear. Proposed Colossal Monument for Central Park*, 1965.
51. Claes Oldenburg, *Batcolumn*, Chicago, 1975.
52. Claes Oldenburg, apunte para *Fire Plug Column*, 1975.
53. Raimund Kummer, proyecto *Ehrenmal an die Kriege und Siege 1864, 1866, 1870/71, 1987*.
54. Jochen y Esther Gerz, *Monumento contra el racismo...*, Hamburgo, 1986.
55. Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, 1982.
56. Krzysztof Wodiczko, *Proyección sobre el Arco de la Victoria*, Madrid, 1991.
57. Barragán y Goeritz, *Torres de la Ciudad Satélite*, México, 1957-1958.
58. Ulrich Rückriem, *Finnischer Granit Gespalten*, Münster, 1987.
59. Richard Serra, *Clara-Clara*, París, 1983.
60. Daniel Buren, *Les deux plateaux*, Palais Royal, París, 1985.
61. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977.
62. Richard Serra, *Trunk, J. Conrad Schlarun Recomposed*, Münster, 1987.
63. Eduardo Chillida, *Lugar de encuentros III*, Madrid, 1972.
64. Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida, Plaza del Tenis, San Sebastián, 1973.
65. Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida, Plaza de los Fueros, Vitoria, 1980.
66. Dani Karavan, *Ma'alot*, Colonia, 1986.
67. Dani Karavan, *Axe Majeur*, Cergy-Pontoise, 1980.
68. Siah Armajani, *The Louis Kahn Lecture Room*, Filadelfia, 1982.
69. SITE, *Grost Parking Lot*, Hamden Plaza, Conneticut, 1977-1978.
70. John Cage, *Solo for voice 3*, 1970.

71. Herbert Bayer, *Earth Mound*, The Aspen Institute for Humanistic Studies, 1955.
72. Herbert Bayer, *Mill Creek Canyon Earthworks*, Kent, Washington, 1979-1982.
73. César Manrique, Jameos del Agua, Lanzarote, desde 1964.
74. Robert Smithson, *A Nonsite*, Franklin, New Jersey, 1968.
75. Robert Smithson, *Broken Circle and Spiral Hill*, Emen, Holanda, 1971.
76. Michael Heizer, *Complex One / City*, Nevada del Sur, 1972-1976.
77. Robert Smithson, *Bingham Cooper Mining Pit*, 1973.
78. Walter de Maria, *The Lightning Field*, Quemado, Nuevo México, 1974-1976.
79. James Turrell, *Skyspace I* (de día), Villa Panza, Varese, 1975.
80. Robert Morris, *Observatory*, Oostelijk Flevoland, Holanda, 1971-1977.
81. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, Lucin, Utah, 1973-1976.
82. James Turrell, *Roden Crater Project (Site Plan with Elevation)*, 1976.
83. Christo, *Running Fence*, Sonoma y Marin, California, 1972-1976.
84. Walter de Maria, *Las Vegas Piece*, Tula Desert, 1969.
85. Robert Smithson, *Monuments of Passaic* (fragmento), 1967.
86. Richard Long, *A Line Made by Walking*, Inglaterra, 1967.
87. David Nash, *Wooden Boulder*, Gales, 1978-2003.
88. Agnes Denes, *Map Projection. The Doughnut*, 1976.
89. Guy Debord, *The Naked City*, 1957.
90. Marcel Duchamp, *Escurrebotellas*, 1914.
91. Christo, *Surrounded Islands* (collage en dos partes), 1983.
92. Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble I*, 1963.
93. Wolf Vostell, fotografía del *happening Berlin-Fieber*, Berlín, 1973.
94. Robert Morris, *Untitled* (instalación temporal en la Green Gallery), Nueva York, 1964.
95. Carl Andre, *Lever*, 1966.
96. Dan Flavin, *The Nominal Three (To William Ockham)*, 1963-1964.
97. Richard Serra, *Shift*, King City, Ontario, 1970-1972.
98. Venturi y Rauch, *Alzado oeste del Allen Memorial Art Museum*, Ohio, 1974.
99. Claes Oldenburg, *An alternate proposal for an addition to the Allen Memorial Art Museum*, 1979.
100. Frank Gehry, California Aerospace Museum, Los Ángeles, 1982-1984.
101. James Stirling y Michael Wilford, Neue Städtgalerie, Stuttgart, 1977-1982.
102. Oswald Mathias Ungers, Deutsches Architekturmuseum, Fráncfort, 1979-1984.
103. Oswald Mathias Ungers, Deutsches Architekturmuseum, Fráncfort, 1979-1984.
104. Francesco Colonna, *Hipnerotomachia Poliphili* (ilustración cap. IV), Venecia, 1499.
105. Roberto Burle Marx, Jardines del Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, 1938.
106. Roberto Burle Marx, Parque do Flamengo, Río de Janeiro.
107. Isamu Noguchi, *Contoured Playground*, ca. 1941.
108. Isamu Noguchi, *California Scenario*, Costa Mesa, California.
109. Robert Morris, *Grand Rapids Project*, 1973-1974.
110. Robert Morris, *Untitled. (Reclamation project)*, King Country, Washington, 1979.
111. Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta*.
112. Ian Hamilton Finlay, *The present Order*, 1983.

113. Stephan Huber, *Obelisk*, 1985-1986.
114. Bernard Tschumi, *Folly*, La Villette, París, 1984-1986.
115. Ron Herron, *A Walking City*, 1964.
116. Siah Armajani, *Dictionary for Building: Closet under Landing*, 1985.
117. Frank Gehry y Richard Serra, *Bridge between two Buildings*, 1981.
118. Mario Merz, *Igloo Ezra Pound*, 1983.
119. Dan Graham, *Two Cubes, One Rotated 45°*, 1986.
120. Thomas Schütte, *Schutzraum*, Arnheim, 1986.
121. Robert Morris, *Laberinto*, Parco di Celle, Pistoia, 1982.
122. Mary Miss, *Field Rotation*, Park Forest South, Illinois, 1981.
123. Anne y Patrick Poirier, *Domus Aurea*, 1978.
124. Thomas Schütte, *Studio II in den Bergen*, 1984.
125. Miquel Navarro, *La Ciudad*, versión 1984-1985.
126. Joel Shapiro, *Sin título*, 1973.
127. Juan Navarro Baldeweg, *Pieza de lobby. La columna y el peso*, 1973.
128. Peter Fischli y David Weiss, *Haus*, Münster, 1987.
129. Frank Gehry, Casa Gehry, Santa Mónica, 1977-1978.
130. Siah Armajani, *Reading House*, Lake Placid, Nueva York, 1979.
131. Per Kirkeby, *Backstein-Skulptur*, Ikast, Jutlandia, 1973.
132. Per Kirkeby, *Backstein-Skulptur*, Münster, 1987.
133. Frank Gehry, Familian House (esquema de la planta), 1978.
134. Kasimir Malevich, *Suprematismo dinámico*, 1916.
135. Wolfgang Luy, *Sin título*, 1984.
136. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, Englewood, New Jersey, 1974.
137. SITE, Indeterminate Facade, Houston, Texas, 1975.
138. Peter Zumthor, capilla de Sogn Benedetg, Cantón de los Grisones, 1988.
139. David Nash, *Tree to Vessel*, 1990.
140. Ricard Deacon, *Fish Out of Water*, 1986-1987.

ÍNDICE DE NOMBRES

- Ábalos, Iñaki 166
Adams, William Howard 332
Adler, Dankmar 157, 158
Aguiló, Miguel 15
Albers, Josef 103, 122, 249
Alberti, León Battista 35
Allen, Gerard 149
Allenspach, Christoph 405
Alpers, Svetlana 291
Altshuler, Bruce 74, 335
Ambasz, Emilio 342
Ammann, Jean-Christophe 316
Ando, Tadao 146, 147, 149-152, 154, 155
Andrade, Oswaldo de 57
Andreotti, Libero 171, 174, 176, 182, 297
Andre, Carl 68, 69, 94, 108, 117, 118, 124, 125, 135, 224, 286, 304, 308, 312
Apollinaire, Guillaume 35-37, 51
Aragon, Louis 170, 171, 301
Archer, B. J. 347, 348, 386
Archipenko, Alexander 190
Argan, Giulio Carlo 29
Aristóteles 17, 18
Armajani, Siah 239-241, 360-362, 389, 392, 393
Arman [Fernández] 302
Arnheim, Rudolph 27
Arp, Jean 64, 78, 85, 332, 333
Artaud, Antonin 98, 107, 108
Ashton, Dore 134, 135, 205
Assunto, Rosario 328
Augé, Marc 164, 257
Aycock, Alice 90, 260, 358, 359, 369
Aymonino, Carlo 166
Bach, Johann Sebastian 68, 112
Bachelard, Gaston 27
Bakema, Jaap B. 59
Baldeweg, Juan Navarro 374, 380-382
Bandini, Mirella 171
Banham, Reyner 63, 64, 181, 353
Barragán, Luis 70, 211
Battcock, Gregory 76, 92, 93, 135, 205
Baudelaire, Charles 84, 85, 169
Baudrillard, Jean 143, 292
Bayer, Herbert 249-252, 255
Bazin, Germain 28
Beardsley, John 69, 252, 279, 337, 338, 340
Behnisch, Günter 355
Behrens, Peter 40
Bell, Larry 124, 135, 315, 316, 366
Benedikt, Michael 103
Benjamin, Walter 169, 172
Béret, Chantal 62
Bergamar, Kate 295
Bergson, Henri 36
Berlage, Hendrik Petrus 41
Bermant, David 242
Bernini, Gianlorenzo 330, 345
Beuys, Joseph 224
Beveridge, Charles E. 337
Bijl, Guillaume 317
Bill, Max 122, 174, 192, 193
Bladen, Ronald 76, 93
Bletter, Rosemarie Haag 396, 397, 401
Boccioni, Umberto 43, 190
Bodmer, Jean Jacques 265
Boesiger, Willy 183
Bofill, Ricardo 168, 236-238
Bois, Yve-Alain 213, 214
Bonito Oliva, Achille 255
Borges, Jorge Luis 169, 292, 369, 410
Boullée, Etienne-Louis 21, 347, 367
Bourdon, David 117, 118
Braem, Renaat 64
Brancusi, Constantin 66, 67, 69, 96, 117, 201, 332, 337
Braque, Georges 35-37, 51, 246, 332
Brassaï (seud. de Gyula Halasz) 51, 52
Breitinger, Jean Jacques 265
Breton, André 50, 170-172, 176-178
Breuer, Marcel 63, 335
Brinckmann, Albert Erick 27, 31

- Brockhaus, Christoph 236
 Brook, Peter 105
 Brown, Julia 75
 Brouwn, Stanley 302
 Brunelleschi, Filippo 35, 77
 Buchloh, Benjamin 88, 189, 201
 Brüderlin, Markus 147
 Bulnes, Patricio 380
 Burden, Chris 260
 Buren, Daniel 215-217
 Burgee, John 135
 Burgess, Ernest 178
 Burke, Edmund 20, 265-267
 Burle Marx, Roberto 57, 58, 331-335
 Burns, Carol 387

 Cabanne, Pierre 302
 Cabrita Reis, Pedro 121
 Cage, John 75, 88, 103-105, 109, 112-115, 137, 248, 249, 252, 257, 293, 302, 397
 Calvo Serraller, Francisco 10, 46, 49, 66
 Candela, Félix 65
 Caniggia, Gianfranco 143
 Capa, José 10
 Capitel, Antón 157, 158, 161
 Cardinal, Douglas J. 64, 65
 Careri, Francesco 170, 176, 177, 273, 285
 Carnap, Rudolf 49, 50
 Carneiro, Alberto 410
 Caro, Anthony 54, 72, 90, 238, 239, 350
 Carroll, Lewis 294
 Carroll, Paul 196, 200
 Castro Flórez, Fernando 379
 Celant, Germano 310, 321
 Cézanne, Paul 246
 Chagall, Marc 78
 Che Guevara 9
 Cheng, François 18
 Chillida, Eduardo 228-233, 321, 408, 410
 Chipp, Herchel B. 46, 47
 Chopin, Henri 175
 Christo, [Jaracheff] 90, 91, 205, 228, 261, 280, 295, 305, 306
 Cipriani, Giovanni Battista 344
 Cirlot, Juan Eduardo 43, 46, 143
 Cirlot, Lourdes 43, 46

 Clark, Toby 205
 Clarke, Arthur C. 18, 183
 Clarke, Samuel 18, 183
 Coates, Nigel 386, 387
 Cohn-Bendit, Daniel 302
 Coleridge, Samuel Taylor 350
 Colomina, Beatriz 62, 389
 Colonna, Francesco 329, 330
 Colquhoun, Alan 38, 351
 Constant, Nieuwenhuys 173
 Cook, Peter 64, 353
 Coomaswamy, Ananda 249
 Copérnico, Nicolas 22
 Coplans, John 126
 Colomina, Beatriz 62
 Corominas, Joan 95
 Corvinus, Johan August 138
 Costa, Lucio 57, 191, 192, 332
 Costa, Xavier 171, 174, 176, 182, 297
 Cragg, Tony 410
 Cruz, Alberto 185
 Curtay, Jean-Paul 174, 176

 Davis, Ron 396, 397
 de Campos, Augusto 174
 de Campos, Haroldo 174
 De Gaulle, Charles 302
 De Maria, Walter 91, 105, 202, 205, 249, 255, 266-268, 276, 281-283, 289, 313, 382
 De Micheli, Mario 46
 Deacon, Richard 410
 Dealunay, Robert 35
 Debord, Guy 9, 176-178, 182, 296, 297
 Defraeje, Dirk 367
 Degas, Edgar 85
 Dell'Arco, M. 204
 Delumeau, Jean 328
 Demócrito 18
 Denes, Agnes 292, 293
 Dennis, Donna 374
 Descartes, René 18
 Di Suvero, Mark 72, 73, 105
 Diamonstein, Barbarelee 77, 79, 80, 144, 146, 156, 316, 390
 Dibbets, Jan 397
 Digerud, J. G. 241
 Dimitrijevic, Nena 193, 194, 220, 223, 318, 338
 Dotremont, Christian 173, 296

 Drexler, Arthur 56, 135
 Duchamp (hermanos) 35
 Duchamp, Marcel 87, 109, 113, 163, 300-302, 397
 Duque, Félix 14, 15
 Dwan, Virginia 286

 Eames, Ray y Charles 351
 Einstein, Albert 13, 29, 34, 35
 Eisenman, Peter 139, 141, 401
 El Lissitzky 47-50
 Eliovson, Sima 332
 Entenza, John 351
 Epstein, Jacop 35
 Ernst, Max 85
 Esco, Carlos 10
 Estrada Herrero, David 350
 Euclides 34

 Farnoux-Reynaud, Lucien 53, 54
 Fernández Ordóñez, Francisco 230
 Fernández Polanco, Aurora 310
 Ferrant, Ángel 71, 72
 Finlay, Ian Hamilton 209, 342-344
 Fischli, Peter 383
 Flam, Jack 75, 102, 148, 259, 263, 286, 294, 337, 338
 Flavin, Dan 98, 115, 120, 148, 303, 308, 313-315
 Fleischner, Richard 370
 Fleming, John 63
 Foster, Hal 194, 204, 360, 363, 389
 Foucault, Michel 9, 22
 Francblin, Catherine 215
 Frampton, Kenneth 38, 150
 Frankl, Peter 27, 28
 Freud, Sigmund 50
 Fried, Michael 285
 Friedman, Mildred 391
 Friedman, Yona 63, 353, 354
 Friedrich, Kaspar David 24
 Fuller, Richard Buckminster 182, 351
 Fulton, Hamish 273, 289
 Fuschs, Rudy H. 199

 Gablik, Suzi 74, 120, 125
 Gabo, Naum 45-48, 50, 64, 96, 124, 130, 201

- Galileo Galilei 22
Gallego, Antonio 10
Galli Bibiena (familia) 386
García Guatas, Manuel 10
Garnier, Pierre 174, 342
Gauguin, Paul 85
Gehry, Frank 121, 321, 322, 324, 342, 348, 362, 363, 374, 387-391, 396-398, 400, 401
Gerdes, Ludger 374
Gerz, Jochen 203
Giacometti, Alberto 50
Giedion, Siegfried 56, 389
Gilbert-Rolfe, Jeremy 107, 108
Gilpin, William 169, 171, 265, 283, 284, 286
Gintz, Claude 287, 372
Gleizes, Albert 35
Goeritz, Mathias 70, 211
Goethe, Johann Wolfgang von 327
Goldsmith, Myron 153
Goldwater, Robert 90
Gómez Aguilera, Fernando 10
Gomringer, Eugen 174
González, Ángel 46, 49, 66, 71
González, Julio 50-54, 60, 71, 102, 222, 229, 286, 321
Gorky, Arshile 266
Gowan, James 63
Graham, Dan 162, 366, 367
Grande, John K. 69
Gravagnuolo, Benedetto 33
Greenberg, Clement 114, 137
Greenough, Horatio 55
Gris, Juan 35
Gropius, Walter 38, 40, 41, 56, 77, 97, 249
Guercino, Giovanni Francesco 344
Guericke, Otto von 18
Gusmann, Peter 235
Gutheim, Frederick 40
Guys, Constantin 169
Gwathmey, Charles 77, 101, 141, 145
Haacke, Hans 204
Haberer, Godfried 235
Hadid, Zaha M. 401
Hall, Peter 167
Halprin, Ann 105
Hamilton, Richard 181, 353, 354
Harris, Suzanne 222
Hasenauer, Karl von 33
Häusser, Robert 223
Hausmann, Raoul 174
Hays, K. Michael 387
Hegel, Georg W. F. 41
Heidegger, Martin 14, 15, 184, 185, 229, 230
Heiligen, Bernhard 14
Heizer, Michael 75, 99, 100, 205, 255, 260, 261, 265, 274, 276, 286, 317, 342
Hejduk, John 101
Hentschel, Martin 71, 358, 367
Herrera, Heyden 222
Herron, Ron 353, 354
Herzog, Jacques 405
Hildebrand, Adolf 26, 28, 29, 85
Hilmer, Heinz 348
Hilberseimer, Ludwig Karl 166
Hitchcock, Henry-Russell 56
Hobbes, Thomas 18
Hobbs, Robert 257, 258, 286, 294
Hollein, Hans 322, 348
Holt, Nancy 75, 148, 259, 263, 276, 277, 286, 294
Honisch, Dieter 223
Honour, Hugh 63
Huber, Stephan 345, 346
Hugnet, Georges 170
Huici, Fernando 121, 378, 379
Humpert, Klaus 348
Hunter, Pontus 195
Iglesias, Cristina 368
Iommi, Godofredo 185
Irwin, Robert 304, 305, 315, 316
Isou, Isidore 175, 176
Isozaki, Arata 150, 154, 352
Israel, Lyons 63
Ives, Charles 109
Jammer, Max 13
Jappe, Georg 223, 224, 242, 304
Jeanneret, Charles Edouart 35
Jencks, Charles 167, 321
Johns, Jasper 292, 293, 302
Johnson, Philip 56, 63, 65, 93, 135, 136, 156
Jonak, Ulf 400, 401, 404
Jorn, Asger 173, 177, 296
Judd, Donald 72-76, 87, 98, 99, 103, 111, 114-116, 122, 124-129, 134, 138, 143, 147, 148, 224, 239, 247, 299, 315, 380
Kahn, Louis I. 241, 242, 321
Kandinsky, Vassily 26, 42, 112, 148, 247, 332
Kant, Immanuel 11, 34, 265
Karavan, Dani 228, 234-238
Kardon, Janet 359
Katz, Vincent 103
Kaufmann, Emil 21
Kern, Hermann 369
Khatib, Abdelhafid 180
Kiesler, Frederick 34, 60-62, 65
Kikutake, Kiyonori 352
King, Martin Luther 209
Kirili, Alain 345
Kirkeby, Per 121, 393-396
Klee, Pual 42, 148, 247, 332
Klein, Yves 302
Kline, Franz 72
Klucis, Gustav 37
Knight, Richard Paine 265
Koffka, Kurt 27, 130, 131
Koja, Stephan 308
Köhler, Wolfgang 27
König, Kaspar 224
Koolhaas, Rem 63
Kostelanetz, Richard 75
Kosuth, Joseph 72
Krauss, Rosalind E. 94, 96, 100, 115
Krier, Robert 149, 348
Kristeva, Julia 345
Kubrick, Stanley 183
Kuitca, Guillermo 292
Kulka, Heinrich 33
Kummer, Raimund 202
Kuspid, Donald B. 137
Lambert, Jean-Clarence 174, 183
Larrañaga, Josu 307
Laugier, Marc-Antoine 25, 364
Le Corbusier (seud. de Charles E. Jeanneret) 56, 57, 59, 60, 62-65, 134, 140-143, 148, 166, 179, 182, 183, 193, 214, 332, 333, 351, 352, 396

- Le Va, Barry 117, 310
 Lebel, Jean-Jacques 105
 Lebrero Ståls, José 384
 Ledoux, Claude-Nicolas 21, 24, 347, 367
 Lefebvre, Henri 176, 179
 Léger, Fernand 35, 246
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 18, 19
 Leiris, Michel 175
 Lemâitre, Maurice 176
 Leonardo da Vinci 77, 148
 Lequeu, Jean-Jacques 21
 Lessing, Gotthold E. 66, 84, 281
 Leucipo 12
 Lévi-Strauss, Claude 375
 LeWitt, Sol 75, 90, 115, 122-124, 129-132, 136-138, 140, 141, 148, 150, 152-154, 159, 160, 313, 322, 324, 349, 350, 380
 Libeskind, Daniel 401
 Lichtenstern, Christa 52
 Lin, Maya 206, 207, 209
 Lippard, Lucy R. 89, 91, 131, 136, 260, 283, 289, 295, 299, 313, 337, 338
 Lipps, Theodor 26
 Lobachevski, Nicolai 35
 Long, Richard 224, 249, 273, 283, 287-289, 293-295, 343, 369
 Loos, Adolf 33, 34, 60, 134, 155, 165
 Lorrain, Claude 258
 Löser, Anja 347, 348, 359
 Louis, Morris 315
 Lucie-Smith, Edward 90, 309
 Luesma, Teresa 10
 Luy, Wolfgang 375
- Maderuelo, Javier 15, 71, 109, 245, 255, 289, 292, 293, 300, 301, 313, 327, 368, 409
 Machado, Antonio 37, 137, 289
 Maffei, Gian Luigi 143
 Maki, Fumihiko 141, 352
 Malevich, Kasimir 398, 399
 Malizia, Giuliano 204
 Mallarmé, Stéphane 103
 Manrique, César 10, 69, 232, 252-255, 337
 Manzoni, Piero 119, 220, 302
- Marchán Fiz, Simón 10, 111, 115, 136, 137, 258, 303, 373
 Marin, Louis 292
 Marinetti, Filippo Tommaso 43
 Martín de Argila, María Luisa 10
 Martin, Kenneth 64
 Martínez Calzón, Julio 230
 Martínez Muñoz, Amalia 302
 Marx, Karl 57, 58, 183, 331-335
 Masheck, Joseph 137-139
 Matisse, Henri 50, 85
 Matta-Clark, Gordon 221, 222, 402, 403
 Matter, Herbert 351
 Maupassant, Guy de 172
 McAlpine, Sir Alistair 345, 364
 McDonough, Thomas 297
 McLuhan, Marshall 75, 292
 Meier, Richard 141, 142
 Melnikov, Konstantin 60, 63
 Merleau-Ponty, Maurice 27, 275
 Merz, Mario 365, 366, 375
 Meschede, Friedrich 394
 Meuron, Pierre de 405
 Mies van der Rohe, Ludwig 37, 56, 121, 134, 136, 152, 155, 158, 161, 162, 166, 249, 321, 367
 Buonarroti, Miguel Ángel 262, 360
 Miró, Joan 78, 85, 332
 Miss, Mary 260, 359, 370, 371
 Mohls, Heinz 348
 Moholy-Nagy, László, 31, 44, 45, 49, 50
 Molnar, Farkas 37
 Mondrian, Piet 35, 37, 112
 Monet, Claude 284
 Monge, Gaspard 42
 Montaner, Josep Maria 322
 Montero, Marta Iris 332
 Moore, Charles 149
 Moore, Henry 64, 65, 70, 78, 96
 Morise, Max 170
 Morris, Robert 93, 103, 105-108, 121, 124, 136, 148, 158, 205, 249, 260, 274-276, 282, 286, 303, 308, 310, 311, 339-342, 358-360, 368, 369, 381
- Morton, David 149
 Motherwell, Robert 137, 301
 Moure, Gloria 289
 Mucha, Reinhard 375
 Mumfort, Lewis 179
 Muñoz, Juan 379
 Murata, Yutaka 64
 Muro, Carles 232
 Musil, Robert 201
 Mussolini, Benito 50
 Muthesius, Hemann 40
- Nash, David 69, 273, 289, 290, 409, 410
 Nash, John 69, 238
 Nash, Steven A. 92, 116
 Nauman, Bruce 260
 Navarro, Miquel 374, 377-379
 Nerval, Gérard de 172
 Nervi, Pier Luigi 335
 Nesjar, Carl 78
 Neutra, Richard 34
 Newman, Barnett 73, 113, 315
 Newton, Isaac 18
 Niemeyer, Oscar 57, 58, 332
 Noguchi, Isamu 68-70, 74, 234, 251, 332, 334-337
 Noland, Kenneth 73, 75, 125, 137
 Norberg-Schulz, Christian 241
 Nordman, Maria 304, 305
 Núñez Yanowsky, Manuel 168
- O'Doherty, Brian 318
 Oldenburg, Claes 91, 105, 194-200, 204, 206, 220, 224, 286, 308, 309, 317, 319-321, 363, 374
 Oliveras, Jordi 322
 Olmsted, Frederick Law 263, 337
 Oppenheim, Dennis 288, 292
 Ortelius, Abraham 291
 Oteiza, Jorge 54, 96, 97, 122, 123, 193
 Otto, Frei 355
 Oud, J. J. Pieter 134
 Ozenfant, Amédée 35
- Palladianis, Whiggish 138
 Panofsky, Erwin 344
 Panza di Biumo, Giuseppe 270
 Panzini, Franco 331

- Pardo Salgado, Carmen 113
 Parinaud, André 171
 Park, Robert Ezra 178
 Pascual, José A. 95
 Patrick Ireland (pseud. de Brian O'Doherty) 318
 Paz, Marga 10
 Pei, Ieoh Ming 78, 144, 152-154, 322
 Pelli, César 144, 155, 240, 316, 362, 390
 Peña Ganchegui, Luis 231, 233
 Pérez Carreño, Francisca 137
 Pérez de Arce, Rodrigo 187
 Pérez Oyarzun, Fernando 187
 Perugino (pseud. de Pietro Vannucci) 111
 Pevsner, Antoine 45-47, 64, 124, 130
 Pevsner, Nikolaus 56, 63, 143
 Pfay, Bernhard M. 64
 Phillips, Patricia C. 392
 Piano, Renzo 355
 Picabia, Francis 35
 Picasso, Pablo R. 35-37, 42, 50-53, 77-79, 85, 86, 168, 246, 332
 Piero de la Francesca, 35
 Pignatari, Décio 174
 Pinot-Gallizio, Giuseppe 177
 Pirson, Jean-François 129, 131
 Platón 328
 Pleynet, Marcelin 127
 Poincaré, Henri 12, 36
 Poirier, Anne y Patrick 370, 372, 379, 404
 Poli, Francesco 310
 Pollock, Jackson 73, 113
 Pomerand, Gabriel 176
 Pope, Alexander 328
 Popova, Livbov 38
 Portinari, Cândido 58
 Portoghesi, Paolo 386
 Poussin, Nicolas 344
 Price, Uvedale 263, 265
 Puni, Ivan 85

 Rafael Santi 111
 Rada, Eloy 19
 Raquejo, Tonia 288, 289
 Rasmussen, Steen Eiler 29, 34, 149

 Rauch, John 319, 320
 Rauschenberg, Robert 103, 104, 114, 115, 137, 302, 361
 Reidy, Affonso Eduardo 57, 332, 334
 Reinhard, Ad 90
 Restany, Pierre 91, 237
 Ribas, Albert 18
 Ribemont-Dessaignes 35
 Richter, Hans 397
 Riegl, Alois 27, 28
 Riemann, Bernhard 35
 Rietveld, Gerrit 37, 366, 373
 Ritter, Joachim 246
 Rizzo, Giulio G. 332
 Robbe-Grillet, Alain 371
 Rocheleau, Paul 337
 Rodchenko, Alexander 38
 Rodin, Auguste 85, 96
 Rogers, Richard 355
 Rose, Barbara 87, 94, 105, 114, 119, 121, 196, 263, 308, 313
 Rosenblum, Robert 247, 266
 Ross, Charles 277
 Rossi, Aldo 149, 374, 375, 377, 386
 Rothko, Mark 113, 266
 Rousseau, Jean Jacques 284, 364
 Rovira, J. M. 180
 Rubin, William 238, 239
 Rückriem, Ulrich 117, 211, 212, 265, 408, 410
 Ruiz de Elvira, Antonio 29, 34
 Ruiz de Samaniego, Alberto 301
 Ruskin, John 386
 Russell, Frank 345

 Saarinen, Eero 64, 65, 351, 373
 Saint-Exupery, Antoine de 277
 Sánchez, Alberto 96
 Sandback, Frederick L. 313
 Sander, F. 131
 Sandler, Irwin 69
 Santana, Lázaro 254
 Satie, Erik 248
 Sattler, Christoph 348
 Sbriglio, Jacques 140
 Schaal, Hans Dieter 348
 Schelling, Friedrich W. J. von 350

 Schindler, Rudolph M. 41
 Schinkel, Karl Friedrich 323
 Schlaun, Johan Conrad 227
 Schmarsow, August 27, 28
 Schöffler, Nicolas 64, 70
 Schönberg, Arnold 112
 Schütte, Thomas 70, 71, 121, 358, 359, 367, 374-377, 379
 Schwitters, Kurt 85, 174
 Selz, Peter 76, 252, 285
 Semper, Gottfried 33
 Sennett, Richard 217
 Serra, Richard 68, 76, 115, 194, 206, 208, 212, 213, 215, 224-228, 234, 317, 362, 363, 380
 Sert, José Luis 179, 180
 Severini, Guino 36
 Shakespeare, William 292
 Shaler (Gerz), Esther 203
 Shapiro, Joel 374, 380-382
 Siqueira, Vera Beatriz 332
 Simmel, Georg 179
 Sitte, Camillo 31
 Sloam, Kim 284
 Small, Harold A. 55
 Smith, David 54, 72, 78, 229
 Smith, Robert 299
 Smith, Tony 75, 88-93, 123, 124, 136, 284, 285, 293
 Smithson, Alison 181, 353
 Smithson, Peter 181, 353
 Smithson, Robert 75, 102, 115, 148, 205, 249, 255-259, 261-264, 276, 285-288, 293, 294, 317, 337-339, 342, 364
 Snelson, Kenneth 75
 Sonfist, Alan 91, 273
 Sörgel, Herman 31
 Spies, Werner 78, 122
 Spinoza, Baruch 18
 Staccioli, Mauro 93
 Stangos, Nikos 74, 120, 125, 299
 Stein, Gertrude 114
 Stella, Frank 115, 117
 Stepanova, Varvara 391, 392
 Stern, Robert A. M. 79, 146
 Stiles, Kristine 76, 252, 285
 Stirling, James 63, 181, 323
 Stonorov, O. 183
 Storr, Robert 345

- Stoulling, Claire 132
 Sullivan, Louis H. 32, 56
 Sweeney, Robert L. 39
- Taki, Koji 149, 150, 154
 Tange, Kenzo 63, 64, 352, 353
 Tarabukin, Nicolai 66
 Tatlin, Vladimir 47, 48, 192, 195
 Tedeschi, Enrico 149
 Terry, Quinlan 345, 364
 Tetens, Johann Nikolaus 350
 Thoreau, Henry David 248, 284, 368
 Tiberghien, Gilles A. 75, 261, 277, 285
 Toledo, Joan A. 377-379
 Tolstoy, Vladimir 390
 Torres, Ana María 335
 Torres García, Joaquín 85
 Torricelli, Evangelista 18
 Toulouse-Lautrec, Henri 246
 Trías, Eugenio 16
 Tschumi, Bernard 342, 347, 349, 350
 Tuchman, Phillis 135
 Tudor, David 104
 Turner, William 284
 Turrell, James 162, 268-271, 277-279, 293, 295, 304, 305, 315, 316
 Tzara, Tristan 175
- Ungers, Oswald Mathias 324, 325, 348
 Utzon, Jorn 64
- Vaccarino, Rossana 332
 Van Bruggen, Coosje 199, 309
 Van de Ven, Cornelis 24, 25, 27, 28, 41
 Van den Broek, J. H. 59
 Veillich, Josef 33, 34
 Venturi, Robert 148, 320
 Verdone, Mario 43
 Vermeer, Jan 291, 292
 Vesnin, Aleksandr y Viktor 38
 Veuthey, Maysi 10
 Vidler, Anthony 345, 347
 Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel 25
 Visscher, Nicolas 292
 Vitrac, Roger 170
 Vitruvio, Marco 23-25, 394
 Voght, Johann Caspar 345
 Vostell, Wolf 309, 310
- Wade, Bob 294
 Wagner, Otto 32, 33, 41
 Wagstaff, Samuel 284, 285
 Walker, John A. 125, 129, 135
 Walser, Robert 169
 Warchavichik, Gregori 332
 Warhol, Andy 115, 302
- Warner, Marina 290
 Watelet, Claude-Henry 24
 Wegener, Alfred 297
 Weiss, David 383
 Weitemeier, Hannah 174
 Wheeler, Douglas 304, 305
 Whitman, Walt 241
 Widder, Bernhard 250
 Wilford, Michael 323
 Wilton, Andrew 284
 Winckelmann, Johann J. 84
 Wines, James 78-80, 239, 244, 276, 387, 404
 Winger, Hans 122
 Witheread, Rachel 121
 Withers, Josephine 50, 52
 Wittgenstein, Ludwig 302
 Wodiczko, Krzysztof 208, 209
 Wölfflin, Heinrich 26, 28
 Woodrow, Bill 410
 Worringer, Wilhelm 19, 26
 Wortz, Melinda 279
 Wright, Frank Lloyd 38
 Yamasaki, Minoru 162, 167
 Young, La Monte 105, 115
 Yates, Steve 50
- Zehrfuss, Bernard-Louis 335
 Zevi, Bruno 27, 28, 38
 Zumthor, Peter 405-408

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. EL ESPACIO Y EL ARTE	11
2. EL ESPACIO EN LAS VANGUARDIAS	31
3. FORMA, FUNCIONALIDAD Y ANTROPOMORFISMO	55
4. METAMORFOSIS DE LA ESCULTURA	83
5. OBJETOS ESPECÍFICOS	111
6. ARQUITECTURA Y MINIMALISMO	133
7. CIUDAD Y POESÍA	163
8. MONUMENTALIDAD Y CONMEMORACIÓN	189
9. LUGARES PARA UN «ARTE PÚBLICO»	219
10. COMPONER PAISAJES	245
11. CAMINAR SOBRE LA TIERRA	273
12. DESDE EL CONCEPTO AL ESPACIO	299
13. NATURALEZA ARTIFICIAL	327
14. MITOS Y METÁFORAS DE ARQUITECTURA	357
15. CONSTRUIR LA DECONSTRUCCIÓN	385
BIBLIOGRAFÍA	413
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	421
ÍNDICE DE NOMBRES	425