

Javier Maderuelo

El espacio raptado

Interferencias entre Arquitectura y Escultura

Prólogo de Simón Marchán

**DONACION DEL MINISTERIO
DE CULTURA DE ESPAÑA**

Biblioteca Mondadori



índice

Agradecimientos 13

Prólogo: El rapto del **espacio como desbordamiento de los límites** 15

Introducción 21

I: FORMA. **FUNCIONALIDAD Y ANTROPOMORFISMO**

- 1. 1 El fin del colaboracionismo 25
- 1. 2 La forma de la arquitectura entendida como escultura 30
- 1. 3 La función en la escultura entendida como arquitectura 36
- 1. 4 Del antropomorfismo a la geometría 42

II: METAMORFOSIS DE LA ESCULTURA

- 2. 1 La gran escala 47
- 2. 2 La cualidad de presencia 54
- 2. 3 La pérdida del centro 58
- 2. 4 Ausencia en el espacio de la **escultura 67 •**

III: OBJETOS ESPECÍFICOS

- 3. 1 Ausencia del pedestal y retórica de los materiales 75

- 3. 2 Cajas 82
- 3. 3 Evidencia de las tres dimensiones del cubo 90
- 3. 4 La filtración neoclásica 93

IV: ARQUITECTURA Y MINIMALISMO

- 4. 1 Una relación difícil **100**
- 4. 2 De la «máquina de habitar» al «objeto arquitectónico» **105**
- 4. 3 Caminos paralelos III
- 4. 4 Rascacielos **122**

V: MONUMENTOS

- 5. 1 Situación del monumento tras la modernidad **129**
- 5. 2 Recuperación del monumento **138**
- 5. 3 Ocaso de la conmemoración **147**

VI: LUGARES PARA UN «ARTE PÚBLICO»

- 6. 1 La ciudad como marco del «arte público» **155**
- 6. 2 «Arte público» como superación del monumento **163**
- 6. 3 La cualidad del lugar 171

VII: «EARTHWORKS» 7. 1 Espacios excitados 179

- 7. 2 Lo sublime **184**
- 7. 3 La escala del territorio: el arte de lo invisible **192**
- 7. 4 Trabajar la tierra **199.**

VIII: INSTALACIONES

- 8. 1 «Project art»

- 8. 2 Ocupar el espacio **208**
- 8. 3 Espacio e ilusión **216**
- 8. 4 El museo como monumento **221**

IX: ARTIFICIOS ANTE LA FALACIA DE LA NATURALEZA

- 9. 1 El jardín como escultura **232**
- 9. 2 «Follies» **239**
- 9. 3 «Arch art» **248**

X: MITOS Y METÁFORAS DE ARQUITECTURA

- 10. 1 Imágenes de arquitectura: cabañas, torres y laberintos **260**
- 10. 2 Lugares para la memoria: ruinas y utopías **270**
- 10. 3 Metáforas de arquitectura **275**
- 10. 4 Experiencias perceptivas: la escala de la maqueta **285**

XI: CONSTRUIR LA DECONSTRUCCIÓN

- 11. 1 Tamaño natural: Escaparates de arquitectura **293**
- 11. 2 Construir **297**
- 11. 3 Arquitectura oblicua **305**
- 11. 4 Fragmentos de proyectos demolidos 311

Bibliografía **321**

índice de Ilustraciones **333**

índice Onomástico **337**

Agradecimientos

Este libro sólo ha sido posible gracias a la generosa ayuda prestada por un gran número de amigos y compañeros que de muy diversas maneras han contribuido a que haya llegado a buen fin su escritura, a todos les doy muy sinceramente las gracias, pero deseo hacer público mi agradecimiento particular a mi maestro Simón Marchán Fiz, que con la mayor generosidad, paciencia y amabilidad me ha orientado y aconsejado.

EL ESPACIO RAPTADO es parte de un trabajo más extenso que constituyó mi tesis doctoral. Agradezco a los miembros del tribunal, Juan José Martín González, Juan Miguel Hernández León, Juan Antonio Cortés, Antonio González Rodríguez y Javier Rivera, la benevolencia y magnanimidad con que la juzgaron.

He de agradecer muy especialmente a Maysi Veuthey por su dedicación y buen hacer en la traducción de la mayoría de los textos citados y por su ayuda en la ordenación de la bibliografía, y a Rosa Bernal por su ayuda en la confección y por su apoyo crítico.

También a Mari Carmen Pérez de Arenaza, Soledad Hernando y Odilo Gundián, de la biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid, y a Nicolás Mateo Sahuquillo, de la biblioteca del Museo de Arte Abstracto Español de Cuéncia, que me facilitaron la documentación. Y, por último, aunque no en el último lugar en mi corazón, a todos mis compañeros de la Sección de Teoría de la Arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid de quienes he recibido consejos muy útiles, quiero mencionar muy especialmente a Javier Rivera Blanco.

Madrid, 1990

El rapto del espacio como desbordamiento de los límites

En la limitación sale a la luz el maestro y la ley sólo puede darnos la libertad

J. W. GOETHE

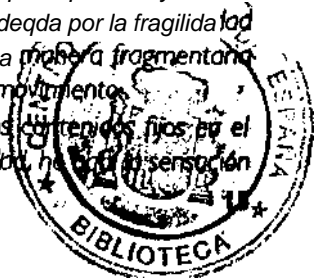
La plástica no es un arte representativo de nuestra época

O. WILDE

Desde Winckelmann a Goethe la escultura era considerada como el arte por antonomasia del clasicismo. Pero mientras esta tradición de la forma perfecta, del organismo cerrado y bien proporcionado, que exaltaba a la figura humana como el tema supremo, culminaba en el Neoclasicismo, a no tardar la irrupción de lo moderno promovía una disolución incontenible del propio clasicismo en cuanto orden relativamente estable de la representación artística. ¿Es casual que la escultura fuera el arte que más se conmovió con semejante disolución?

Si desea incorporarse a la modernidad, ha de ser capaz de captar las vivencias de lo actual, de extraer lo eterno de lo transitorio y fugitivo, que diría Baudelaire, pero ello será a costa de sacrificar sus viejos ideales clásicos, su gran tradición; incluso, su propia naturaleza como escultura, como estatuaria. Si hasta entonces su seguridad parecía asentarse sobre el ser, sobre la permanencia ontológica, se susurraba, de una belleza objetiva encarnada en cánones; en suma, sobre la fascinación por lo perfecto y lo acabado, ahora la escultura comienza a verse zarandeada por la fragilidad del «werden», de un devenir que se prodiga de una manera fragmentaria y dispersa en lo que es brillante y fugitivo como el movimiento.

Disolución de lo sustancial, de lo estable, de los contenidos fijos por el elemento fluido del alma o en el flujo de la exterioridad, he ahí la sensación



que los coetáneos de Rodin destilaban de su arte que ya era definido como «el movimiento del instante». Cuando así se expresaba G. Simmel, no era sólo porque tenía en mente obras como el Pensador y la animada escena en la que es encuadrada, sino, todavía más, debido a que en esa deriva hacia lo inestable y lo fluido, de la que se eliminaba toda sustancia, vislumbraba a la misma esencia de lo moderno.

Bajo tales presiones, a la escultura, si es que deseo ser moderna, no le queda otra salida más que ir renunciando de un modo paulatino a su secular inspiración antropomórfico y, por ello mismo, alejarse mas y más del clasicismo. En este sentido, si por un lado su manifiesta autonomía tardía guarda relación con la hegemonía cultural de los medios expresivos y los motivos clasicistas, por otro su supervivencia no ha tenido más remedio que erigirse sobre las ruinas del propio clasicismo. Para nadie es un secreto que este arte ha estado en inferioridad de condiciones respecto a la pintura, la poesía y, no digamos, la música para configurar figuras de lo moderno y, en consecuencia, la evolución ha sido más lenta que la de las restantes artes.

Una comprobación plausible invitaría a recorrer la fase inicial de la desintegración de los principios clasicistas, la asimilación progresiva de los principios artísticos fundantes de lo moderno y la conquista de una autonomía plena que, presumiblemente, no logra hasta la década de los sesenta.

Creo que, apenas insinuándolas, éstas son algunas de los premisas que subyacen al original y vibrante discurso de «El espacio raptado», elaborado por el profesor Maderuelo en la fogosidad de una tesis de la que, en estos páginas, resplandecen todavía sus fulgores. Asumida la superación del antropomorfismo e interiorizados los principios modernos, el relato se inicia cuando la escultura alcanza esa autonomía plena respecto a la pintura, de la que todavía dependía en los inicios de los sesenta, y culmina en el protagonismo actual de lo que, tal vez por inercia, seguimos llamando escultura. Un papel hegemónico que en todo momento es resaltado frente al agotamiento de la pintura y la miseria de la arquitectura.

Se troto, sin dudo, de unos puntos atrevidos de partida, como no menos arriesgados para muchos lectores serán otras afirmaciones, en particular sobre cuestiones de arquitectura, que jalonan las páginas de este brillante ensayo, inevitable aunque felizmente polémico.

Los años sesenta y la actualidad más próxima son los dos momentos fuertes de un relato cuyo punto de arranque, como no podía ser menos, es el *minimal art* y cuyo desenlace provisional es el *deconstructivismo* y actitudes afines. Desde luego, este ensayo poco tiene que ver con una **historia** de la escultura reciente, lo cual no impide un deslizamiento a través

de unos hilos conductores que categorizan las manifestaciones artísticas más diversas de ese arco temporal, proyectando sobre sus cristalizaciones formales una luminosidad supraestilística.

Desde otro ángulo, no menos anticlásica se revela la manera de entroncar la situación en una teoría actual de los géneros artísticos. Más de un lector recordará cómo a comienzos de los ochenta proliferaban las actitudes obsesionadas por la separación de lo desigual, de cada una de las artes. Sabiéndolo o no, se trataba de enfoques clasicistas, ya que uno de los rasgos obsesivos del sentir clásico estriba en marcar la naturaleza y los límites de cada medio expresivo. Diríase que cuando arrecian los vientos clasicistas, vuelve a imponerse ese afán diferenciador, esa defensa de lo específico.

El espíritu clasicista se abre pues a un horizonte de especificación, el cual procura detectar lo que cada arte o género tenga de más propio e irreductible respecto a los demás. ¿Se acuerdan Uds. de cómo entonces estaba a la orden del día el hablar y debatir sobre la especificidad de la arquitectura, la recuperación o refundación disciplinar o la recuperación del oficio pictórico o escultórico? Ahora en cambio, y este ensayo es un magnífico exponente, las prácticas artísticas y la reflexión sobre las mismas parecen erigirse sobre lo «químico, la impureza de los géneros, el desbordamiento de los límites entre las artes y, en nuestro caso particular, de las fronteras tradicionales de lo escultórico.

Como es bien sabido, durante los sesenta irrumpe una generación de escultores, como D. Judd, Sol LeWitt, R. Smithson o R. Morris, que no sólo son los representantes más reconocidos del momento, sino que, sólidamente formados en historia, teoría del arte e incluso filosofía, se entregan a una actividad artística bañada por una reflexión sobre sus propios fundamentos. Entre éstos se encuentra el referido a la naturaleza y límites de su propio arte. Sobre todo, creo que todos ellos asumen tanto la crisis del estatuto clásico de la obra escultórica en cuanto estatua como la de la moderna estilización antropomórfica, incoando en cambio un desbordamiento de los límites físicos y mentales, de esa suerte de intimidad del objeto escultórico antiguo o moderno, en beneficio de unos objetos específicos, cosas o estructuras a punto de desflorar.

En realidad, el desbordamiento de los límites así inaugurado tiene que ver, para expresarlo con las mismas palabras del autor, con una superación de la idea modernista de la escultura como una obra autónoma en un espacio estético específico». «El espacio raptado», reza el propio título escogido por el autor, mientras en otro pasaje matizará: «La descentraliza-

ción de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento de contorno, va a ser el paso más decisivo para que la escultura rapte el espacio que se encuentre o su alrededor y lo incorpore a su propia obra».

¿No tiene que ver este rapto con el desbordamiento de la finitud, de los límites en direcciones varias? ¿No es esto lo que va desgranándose en los sucesivos capítulos? En consecuencia, la selección de obras y autores es parcial, circunscrita como queda a aquellas más proclives a este rapto. Ello aclara al mismo tiempo el silencio sobre aquéllas otras esculturas que todavía se repliegan sobre la estructura de sus relaciones internas, sobre su propia intimidad. En cambio, los análisis fluyen desde aquellas experiencias en las que esta intimidad del objeto escultórico, sin ser anulada por supuesto, es neutralizada por una prolongación en el espacio, convirtiéndose así en un eslabón de una cadena virtual.

En este marco es asimismo coherente que se reconozca en el «minimal art» el gran despegue en ese rapto, ya que no en vano se sumerge en la espesura del mundo a través de la experiencia perceptiva, expresando la presencia carnal de lo elemental en su evidencia. Por ello mismo, en esta manifestación no sólo importa la estético de lo elemental y el cambio de escala como enfatizador de la evidencia, sino, aún más, ese desplazamiento desde el espacio interno y cerrado sobre sí mismo del objeto escultórico a un entendimiento de lo escultórico como generador del espacio virtual, asumido ya como material artístico a enarbolar.

Convendría reparar, pues, en un denominador común a las obras y experiencias aquí invocadas. En estas distintas familias, más allá de las afinidades formales, late una dialéctica muy sutil entre la intimidad o modo comprimido de su propia estructura objetual y el carácter semipúblico y extrovertido —descentralizado, gusta decir al autor— como desencadenante de variables independientes que encuentran una plasmación específica en el espacio concreto y en la perspectiva del espectador. Me atrevería a sugerir que en ellas la percepción del objeto escultórico y la del espacio en el que éste es colocado o, rizando un poco más el rizo, su ser cosa y la espacialidad de esto coso, no constituyen dos problemas distintos, insertos como están en una fenomenología de la presencia que los envuelve recíprocamente.

Si bien este rasgo envolvente tiene que ver con el desbordamiento de los límites antiguos y modernos, éste provoca a su vez una amplia gama de interferencias entre la escultura y la arquitectura en la que la primera, según el autor, está llevando la iniciativa, rapta parcelas del espacio físico y conceptual de la segunda. Todo el ensayo está orientado a detectar estas

interferencias, estos espacios comunes difíciles de desentrañar, toda vez que ambas artes han quedado incorporadas de nuevo al ámbito de las Bellas Artes.

Interferencias que en modo alguno pretenden retomar la vieja aspiración a la unidad de las artes bajo las alas de la arquitectura; como tampoco, el colaboracionismo entre las diversas artes, tan frustrante tras los forzados encuentros de los sesenta. Ahora se trata de ir al encuentro de esos espacios comunes no sólo ni tanto a través de parecidos externos, de similitudes morfológicas, cuanto de afinidades más profundas, no siempre evidentes, que anidan tanto en los repertorios figurativos como en las intenciones estéticas y procedimientos artísticos.

«Pretendemos deslindar, se sostiene desde el pórtico de la obra, las nuevas fronteras entre arquitectura y escultura surgidas como consecuencia de la apropiación, por parte de la escultura, del espacio interior, la geometría, la escala, los materiales e incluso las técnicas y procedimientos de la arquitectura y, por otro lado, estudiar cómo la arquitectura ha asimilado algunas de estas nuevas propuestas espaciales, gestadas en el seno de la escultura». Pero, en todo caso, los esfuerzos apuntan al encuentro de ese espacio común que, aparte de vínculos y afinidades de toda índole, delata una sensibilidad compartida.

Desde estas intenciones desfila ante el lector una entreverada casuística que va desde las primerizas formas escultóricas de ciertas arquitecturas en el Brutalismo, los vínculos de la escultura con el espacio teatral, las connivencias siempre problemáticas entre minimalismo y la arquitectura, pasando por la recuperación del monumento y del «locus», el arte público, la escala del territorio, hasta las instalaciones, las modalidades del «arch art», las metáforas de la arquitectura o los juegos del simulacro y la deconstrucción. B solo enunciado de cada capítulo despertará la imaginación del lector y la apetencia por seguir a su autor hasta el final de la apasionante aventura.

Clausurada su lectura, personalmente se me ocurre que el momento presente parece alejarse por igual de los clasicistas excesivamente restrictivos y rigoristas en la separación de lo desigual y de los románticos abusivamente generosos en la mezcla indiscriminada de las artes. ¿No estaría bien además que fuéramos testigos de unas relaciones, de unos equilibrios de malabarista, entre la escultura y la arquitectura en los que los mayores retos estribaran en saber borrar las limitaciones específicas sin suprimir las cualidades específicas de cada una de estas artes?

Madrid, 1 de mayo de 1990

SIMÓN MARCHÁN FIZ

Catedrático de Estético.

Introducción

Cada día con más insistencia, nos venimos enfrentando con esculturas que tienen un acusado carácter arquitectónico. Esculturas que simulan edificios, que usan una geometría propia de la arquitectura, que, en vez de modelarse o cincelarse, se construyen, y lo hacen con materiales netamente arquitectónicos como ladrillos, perfiles de acero, hormigón armado, Esculturas que desbordan su escala para ocupar volúmenes comparables a los de los edificios y aún mayores, que permiten el acceso a su interior para cobijarse en ellas y, desde dentro, asomarse al exterior; que se extienden por el territorio desarrollándose a escala urbanística; que, definitivamente, usurpan el espacio a la arquitectura.

La escultura actual está "raptando" parcelas del "espacio" físico y conceptual de la arquitectura al pretender extender sus límites sobre áreas tradicionalmente reservadas a la práctica arquitectónica, mientras que la arquitectura, inconscientemente, ha ido abandonando sus intereses en el mundo de las Bellas Artes, aunque la arquitectura también se ha beneficiado de esta supuesta intrusión de la escultura en su "espacio", reaccionando con propuestas arquitectónicas más desprejuiciadas desde el punto de vista disciplinar y formal.

El objetivo de este libro es analizar el rico caudal de "interferencias" que se han producido entre arquitectura y escultura desde comienzos de la década de los años sesenta, con el fin de conocer y establecer los nuevos límites de ambas disciplinas, surgidos tras esta interesante confrontación. Se pretende evidenciar que existe un "espacio" común a ambas entretejido de tal manera que, en algunos casos, resulta difícil desentrañar, quien ha aportado la cualidad que se comparte.

La arquitectura, en las dos últimas décadas, parece haber contraído

una fiebre de formalismo y figuración que le acerca a ciertos presupuestos planteados por las artes plásticas y, muy particularmente, por la escultura. Se intuye en este gesto un renovado interés por situar a la arquitectura en el marco de las Bellas Artes que ha conducido al redescubrimiento común de ambas disciplinas y ha generado una serie de ricas relaciones e intereses entre arquitectura y escultura.

Partimos del presupuesto de que desde hace unos veinticinco años se viene detectando un agotamiento de las doctrinas arquitectónicas del Movimiento Moderno y, cada vez con más frecuencia, se aprecian nuevas actuaciones y manifestaciones que escapan, por diversas vías, a su ortodoxia, intentando revitalizar ciertos aspectos relacionados con el lenguaje arquitectónico.

Paralelamente la escultura, dormida en el antropomorfismo desde los gloriosos tiempos de la Grecia antigua, ha ido despertando, durante este siglo, del letargo hasta convertirse, en estos últimos años, tras el agotamiento del liderazgo de la pintura y de la literatura en manos de otras técnicas de narración visual, en la más activa y revolucionaria de las artes.

Pensamos que parte del éxito que la escultura está teniendo en los últimos años lo consigue al utilizar algunas de las funciones, significaciones, imágenes, métodos y materiales utilizados habitualmente por la arquitectura. Por otro lado, la arquitectura, para conseguir revitalizar su disciplinaridad y su lenguaje, está siguiendo con mayor o menor atención algunos de los pasos que la escultura está dando, siendo eventualmente cómplice de buena parte de sus actuaciones.

Las obras que se sitúan en los límites son útiles en cuanto que nos desvelan la naturaleza cambiante del arte. La pretensión de este libro es recorrer ese espacio contaminado entre arquitectura y escultura, esa tierra de nadie entre las dos fronteras que es constantemente transgredida por ambas disciplinas, en unos movimientos de atracción y repulsión de los que ambas salen beneficiadas con el intercambio de técnicas y experiencias.

Pero, como advierte Bernard Tschumi, no se debe calificar de "arquitectónicas" a estas esculturas que superficialmente toman prestado un vocabulario de hastiales y escaleras ya que sería tan infantil como llamar "pinturas" a las tibias acuarelas de arquitecto'. Por el contrario,

Cfr. Tschumi, Bernard: «Architecture and limits I», *Artforum*, Nueva York, Diciembre 1980, p. 36.

lo que nos interesa no es hacer un inventario de esculturas con formas o elementos tomados del repertorio de la construcción de edificios, o de arquitecturas que pretenden parecer esculturas, sino descubrir aquellas afinidades que no son evidentes en la simple comparación de las formas externas, es decir, nuestro interés es rastrear las intenciones y procedimientos que conducen a la convergencia de ambas artes.

Pretendemos deslindar las nuevas fronteras entre arquitectura y escultura surgidas como consecuencia de la apropiación, por parte de la escultura, del espacio interior, la geometría, la escala, los materiales e incluso las técnicas y los procedimientos de la arquitectura y, por otro lado, estudiar cómo la arquitectura ha asimilado algunas de estas nuevas propuestas espaciales, gestadas en el seno de la escultura, que han condicionado formal y conceptualmente algunos planteamientos y creaciones arquitectónicas.

Se trata de establecer lo que la arquitectura y la escultura de estos años tienen en común, pero también se trata de averiguar qué es lo que, en sus equívocas similitudes, las distingue y hace que cada una de ellas siga manteniendo un carácter propio.

El análisis, tanto en las esencias compartidas como de las diferencias disciplinares, pretende llegar al conocimiento de los nuevos límites entre ambas artes en un momento en que sus evoluciones parece precipitarlas hacia ciertos puntos de convergencia.

Las vanguardias de la arquitectura y de la escultura disfrutaban, a veces, de una sensibilidad y de un mismo espacio común, incluso si sus términos de referencia difieren inevitablemente. Las coincidencias no son casuales, los hechos que aquí se exponen pretenden demostrarlo.

Forma, funcionalidad y antropomorfismo

EL marco temporal que hemos fijado para iniciar este libro comienza en los años sesenta, momento en el que empiezan a suceder una continuada serie de interferencias entre la arquitectura y la escultura que cubren rápidamente un abanico extenso de posibilidades, pero, como es de suponer, esta actividad de interacción, aunque cobra súbitamente un inesperado desarrollo, tiene unos tímidos antecedentes que no es conveniente dejar de lado aunque sobre ellos pasaremos someramente en las próximas páginas.

Dos factores han ido conduciendo a la escultura y a la arquitectura actual a una relación formal más estrecha. Una buena parte de la escultura de este siglo es no-figurativa y por ello ha tenido que enfrentarse más directamente que en el pasado con 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 los nuevos materiales, como hormigón, acero, vidrio y plástico, han podido liberarse de los pesados muros de carga y controlar el espacio tridimensional de manera análoga a como lo hacen los escultores.

1.1 El fin del colaboracionismo

Desde los orígenes de ambas disciplinas, arquitectura y escultura han compartido un mismo campo de trabajo difícil de 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 estaban adaptadas a la arquitectura. Un mismo aliento formal, un mismo estilo, era común a ambas obras que se complementaban en la misión monumental que debían cumplir como conjunto. La unión funcional hacía que estas obras adquirieran un efecto espacial dominante. Muchas de estas esculturas pierden esa fuerza al ser arrancadas de su primitivo emplazamiento para ser situadas en los museos, lo que demuestra hasta qué punto la obra escultórica estaba pensada y realizada en función del todo ambiental urbano o del lugar específico al que da sentido y del que toma a su vez su propia esencia. La historia de la arquitectura se encuentra unida a las posibilidades técnicas de la escultura, a su capacidad de conferir carácter al espacio.

La ida 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. Durante toda la historia, esta idea es 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 interdisciplinares.

Sin embargo, el deseo que animó a Walter Gropius, durante los años que dirigió la Bauhaus, a concebir una nueva estructura artística que incluyera arquitectura, escultura y pintura en una 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 extraño». Efectivamente, es 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 la posibilidad de alterar en lo más mínimo el programa, la ubicación, el volumen o los materiales del entorno que van a rodear a su obra. Artistas como Picasso, Jean Arp, Joan Miró, David Smith, Marc Chagall, entre otros, 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 los "colaboradores", como sucede con la *Sylvette*, de Picasso, colocada ante el acceso de la Universidad Plaza de Nueva York, edificio construido por leoh Ming Pei. El conjunto de la Universidad está compuesto de tres inmensos rascacielos de hormigón armado. Sus fachadas forman una cuadrícula regular de ventanas que se extiende hasta treinta y cinco plantas. Ante la entrada del edificio se situó un gigantesco dibujo de Picasso, de un busto esquemático, que ha sido ampliado de escala por el escultor Carl Nesjar hasta alcanzar los diez metros y medio de altura. Esta "escultura" es, cuando menos, innecesaria en el lugar y totalmente ajena, con su gestualidad y figuración, a la retórica del edificio, a su escala y a la escala y el entorno del espacio en que se sitúa. Sin embargo, leoh Ming Pei está muy orgulloso de haber conseguido que Picasso "colaborara" con él, al dar su autorización desde Vallauris para que se construyera una escultura de más de diez metros de un modelo suyo. 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 y urbanístico de estos edificios ni, por supuesto, el talento artístico de Picasso, Henry Moore o cualquier otro escultor, ni tampoco el valor intrínseco de las esculturas

¹ Citado en DIAMONSTEIN, Barbarelee: *Diálogo con la arquitectura USA*, Barcelona, Gustavo Gilí, 1982, p. 55.

mencionadas; lo lamentable es el forzado encuentro al que se ven sometidas por una inadecuación de conceptos ambos tipos de arquitectura y escultura 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.

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 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 fracaso»².

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 americanos 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 opinión esta generación de artistas no comprende la escala pública de los edificios; se limitan a coger pequeñas maquetas y... a 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». ³ 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 esa colaboración que enriquecería el espacio público.

Esta enrarecida situación, en la que arquitectura y escultura no logran entenderse, ha conducido a una desconfianza común, y es el motivo de que 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 profesio-

² WINES, James: *De-Architecture*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1987, p. 62.,

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

nes. Sin embargo, se aprecia que algo está cambiando positivamente en los últimos lustros. Hasta hace poco tiempo, los artistas condescendían a trabajar con los arquitectos porque el mundo de la construcción controla la posibilidad de encargos a gran escala, con buena difusión y beneficios económicos, mientras que los arquitectos trabajan con los artistas porque son conscientes de la ausencia de creatividad y de referencias culturales de que adolece el paisaje urbano. Pero estas colaboraciones son más toleradas que entusiastamente compartidas, y, en cualquier caso, son invariablemente incómodas⁴. 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 plantea 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 estos últimos años, como consecuencia de las interferencias entre todas las artes, producidas por el entrecruzamiento y desbordamiento que las neovanguardias han realizado al desarrollar los programas de las vanguardias históricas. Ambas posturas han evidenciado este sordo enfrentamiento y la posibilidad de dar un paso decisivo para su superación, desterrándose, cada día con más decisión, el concepto de colaboración y la dependencia de unas artes 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 de los últimos lustros, sus posibilidades de ilusionismo, de iconicidad y hasta el recurso a la palabra usurpada a la poesía, mientras que la escultura toma el relevo, por primera vez desde la época clásica. Uno de los golpes maestros que la escultura ha dado para cobrar el protagonismo de que goza ahora, ha sido utilizar las tareas y métodos de la arquitectura.

Algunos escultores, a principios de los años sesenta, se encuentran frente al siguiente dilema: o siguen los designios de la pintura representando "paisajes", o tienen que referirse "escultóricamente" a los domi-

⁴ Cfr. WINES, James: De-Architecture, Op. cit, p. 63.

nios 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"⁵.

Para la arquitectura el dilema es otro, la interrogante que le surge es: ¿Qué puede ella hacer para salir airosa de esta parasitosis de la escultura y defender sus rasgos más auténticos? : • '

1. 2 La forma de la arquitectura entendida como escultura

La actual discusión sobre el peso que tiene cada término del binomio forma-función en la arquitectura pone de manifiesto la importancia que ha ido adquiriendo cada uno de estos términos y su carácter específico.

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 á la arquitectura es en el libro *Form and Function*, publicado en 1851 por el arquitecto americano Horatio Greenough⁶. Como señala Arthur Drexler, la palabra "funcional", en un principio, no significaba nada en especial pero durante este siglo se fue imponiendo para convencer de que la arquitectura utilitaria era eficiente y barata. Hoy día el término "funcional" no tiene nada que hacer en un discurso serio sobre la naturaleza de la arquitectura, ni como alabanza ni como reproche⁷, mientras que la forma ha permanecido siempre unida a la naturaleza de 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 de la arquitectura clásica era la propia naturaleza de la arquitectura.

Ahora, cuando pretendemos mezclar e "interferir" escultura y ar-

⁵ Cfr. MARIN-MEDINA, José: «Hacia una nueva definición de escultura», *Artefacto* n. 02. Madrid, Verano 1988, p. 9.

⁶ Cfr. SCHAEFER, H.: *The Roots of Modern Design*, Londres, 1970, p. 161.

⁷ Cfr. DREXLER, Arthur: *Transformaciones en la Arquitectura Moderna*, Barcelona. Gustavo Gilí, 1981, pp. 4-5. 30

arquitectura, cuando necesitamos diferenciar sus esencias y sus naturalezas para averiguar hasta qué punto una obra puede ser considerada escultórica o arquitectónica, nos encontramos con que a la funcionalidad, como valor, se la considera asociada con la arquitectura, mientras que la cualidad formal se identifica con la plasticidad de la escultura.

La precisión enunciada por el Movimiento Moderno de que la forma, en arquitectura, debe seguir a la función, ha condicionado a la forma durante algunos lustros, pero los arquitectos-más interesantes del Movimiento Moderno, tras la Segunda Guerra Mundial, se fueron apartando paulatinamente del Estilo Internacional para ir dotando a su obra de un fuerte carácter formal sin necesidad de renunciar a una funcionalidad que, cada día más, se ha ido confiando no a la forma arquitectónica que la debería provocar, sino a las técnicas ingenieriles. La recuperación de la cualidad formal por los arquitectos "brutalistas", durante los años cincuenta, acerca a su arquitectura al calificativo de escultórica.

Mientras que el Estilo Internacional recurre a la construcción con acero y a las estructuras adinteladas ortogonales de hormigón, Le Corbusier se fue apartando paulatinamente de los presupuestos más rígidamente 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 va a abrir 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) de Neuilly, pero sobre todo el *Pavillon Philips* (1957-1958) de la Exposición Universal de Bruselas y la capilla de Nôtre-Dome-du-Hout (1950-1954) en Ronchamp, son los pasos más claros hacia la recuperación de una forma 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 expresivo. Las ventanas no siguen ningún orden funcionalista, su misión es la de producir fuertes contrastes de luces,

colores y sombras. Esto es posible gracias a las propiedades del hormigón armado que es manejado con un sentido de la plasticidad y las proporciones propios de un escultor.

El redescubrimiento del hormigón como material capaz de una gran plasticidad escultórica por su ductilidad formal, conseguida al poder adaptarse a cualquier molde, vaciando de él las formas más caprichosas, y la posibilidad de crear grandes masas pesadas y sólidas, frente a la aparente fragilidad de las estructuras de acero, transparentes y livianas, así como la posibilidad de dotar a sus superficies de diversas 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.

Antes de la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura del Movimiento Moderno se preocupaba 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 denominado "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 monumentalistas. 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. La voluntad expresiva, en la que la función queda relegada a un segundo plano, es la que confiere carácter escultórico a este estilo arquitectónico.

Para conseguir la expresividad se hace uso de materiales y acabados toscos, de grandes escalas y composiciones inquietantes, cuyo resultado se traduce en conjuntos agresivos de masa y peso, produciendo efectos plásticos de violentas sombras autoarrojadas al utilizar pesadas escaleras 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 la denominada "cuna rusa", término

que es utilizado como imagen de los auditorios del *Club de Trabajadores de Rusakov*, en Moscú, proyectados en 1927 por Konstantin Melnikov, cuyos potentes volúmenes en forma de prisma trapezoidal —como una cuña— 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.

Estos elementos que "sobresalen" del edificio creando siluetas que contradicen el principio de unidad formal, ayudan a la dispersión de la forma arquitectónica y minan los conceptos de orden de la disciplina arquitectónica, dando paso a la posibilidad de pensar en arquitecturas aleatorias en las que algunos elementos puedan cambiar de posición, siguiendo la idea de las entonces nacientes esculturas cinéticas de Nicolas Schöffer.

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* en Nueva York, de Eero Saarinen, que adopta la forma de un pájaro dispuesto a volar; o el *Gimnasio Nacional* para los Juegos Olímpicos de Tokio, de Kenzo Tange que, como una caracola vista desde el aire, reproduce el movimiento de un lanzador de martillo. Otros edificios, como la *ópera* de Sydney, 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 le emparentan con algunas esculturas de Naum Gabo, Antome Pevsner o Kenneth Martin.

La línea curva no circular, desterrada desde la implantación del neoclasicismo del lenguaje arquitectónico como conformadora de espacios, va a reaparecer también a finales de los años cincuenta al desarrollarse las técnicas de construcción 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* (1967-1970), en Buggenhout, de Renaat Braem; o en el *Fuji Pavilion* (1970) de la Feria de Osaka, de Yutaka Murata.

Parte de la arquitectura de curvas de los primeros años sesenta debe mucho a la escultura de Jean Arp, como el *Teatro* de Düsseldorf (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, del arquitecto Douglas J. Cardinal que, aunque deudora estilísticamente de *Nótre-Dame-du-Haut* de Le Corbusier, no puede evitar ser asociada con la imagen de alguna de las figuras yacentes de Henry Moore.

Los imitadores de Le Corbusier en Ronchamp convierten a muchos edificios en tortuosas formas expresivas. Otro de los casos evidentes de mimetismo es la *Iglesia del Carmelo* de Valenciennes (1966) de Claude Guislain y Pierre Szekely.

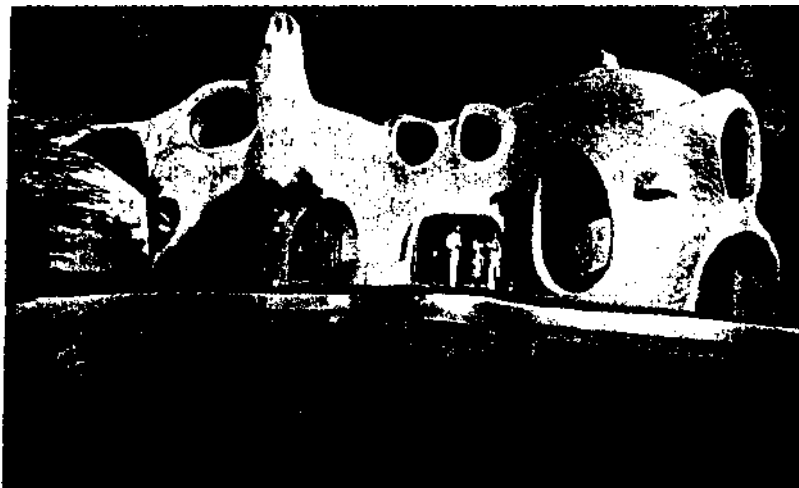
Muchos de estos edificios de paredes o cubiertas sinuosas procedentes de superficies regladas, es decir, de líneas rectas que en una hipotética trayectoria generan superficies curvas, conforman unas láminas ondulantes geoméricamente impecables que suelen estar reforzadas en su tersura con acabados de textura lisa. Surgen así una colección de cascarones cupulares como los construidos por Félix Candela, sirva como ejemplo el restaurante *Los Manantiales* en Xochimilco, Méjico (1958); que atraerán la atención sobre las cúpulas de 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 vez de vertiéndolo en encofrados, van a dar origen a otro 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 más apariencia de escultura que de edificio.

Surge, a principios de los años sesenta, la idea de que la tecnología debería conseguir que los edificios respondieran a nuestros cuerpos como la ropa, protegiéndolos como si fuesen valvas. Partiendo de esta idea el arquitecto austríaco, discípulo de Adolf Loos, Frederick Kiesler, cuya obra gira en torno al tema del "espacio continuo", creó la denominada *Casa Interminable*, especie de seno nutriente, cálido y continuo que arropa los cuerpos de sus habitantes. Una especie de ser vivo, en vez de una máquina para habitar, 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 esta "casa" adopta, para expresar su "biología", 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 nula. Tras varios años de gestación, la *Coso Interminable* acabó por construirse como maqueta para la exposición «Environmental Sculpture», celebrada en 1964 en el MOMA de Nueva York. El hecho de que su destino final fuera el convertirse en la pieza de una exposición de escultura dice mucho sobre el carácter plástico de este tipo de arquitectura.

Por su parte, el arquitecto francés Daniel Grataloup comenzó en 1957 a preocuparse por reunir en una única obra la escultura y la arquitectura de manera inseparable, basándose en la organización espacial de volúmenes habitables según un programa "natural". Las construcciones de Grataloup, que él mismo califica de "Arquitectura-escultura" en el prefacio de una monografía sobre su obra⁸, tienen un aspecto que oscila entre cuevas y animales agazapados, y parecen, tanto en su interior como en su exterior, más esculturas de dragones orientales o estómagos de leviatanes que edificios de viviendas. Fig. 1



⁸ GRATALOUP. Daniel: *Pour une nouvelle architecture*. Espace, Temps, Volumes, Dynamique, Paris-Lausana, Bibliothèque des Arts, 1986.

1. 3 La función de la escultura entendida como arquitectura

Al contrario de lo que sucede en la arquitectura, donde todo un movimiento como el "brutalismo", extendido por todos los países, adopta la decisión de dotar de un fuerte carácter formal a los volúmenes de la arquitectura acercándola al carácter escultórico, en la escultura son escasos los artistas que intentan dotar de carácter funcional a su obra en el período 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 en la escultura se entiende, hasta entonces, como una mera representación. Esta simple adjudicación de papeles, realizada a mediados del siglo xviii, tras la censura a las analogías superficiales hecha por Gotthold E. Lessing, la diferencia automáticamente de la arquitectura que pretende otras "funciones", desde la propiamente representativa, lo que la permite mantener un punto en común con la escultura, hasta el cobijo del hombre y de sus industrias.

La arquitectura se ha consolidado durante este siglo 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 que la arquitectura es considerada una de las Bellas Artes.

La funcionalidad de la arquitectura es, sin embargo, codiciada por la escultura que ha pretendido, en diversos momentos de este siglo, 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 para el pueblo", dejaron de lado el carácter estrictamente representativo en que la burguesía había confinado a la escultura para convertirla en un instrumento útil. Surgen de estas necesidades el diseño de quioscos de prensa, torres para oradores y otras piezas de mobiliario urbano de carácter utilitario, realizados por escultores. En estas obras lo "funcional", como valor característico de la clase trabajadora, adquiere categoría estética en el campo de la escultura.

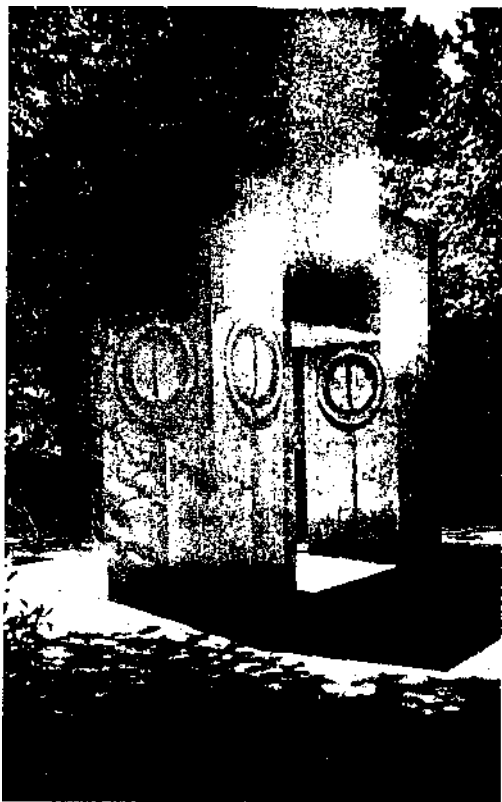
Uno de los pioneros de la escultura utilitaria, fuera del ámbito revolucionario, ha sido Constantin Brancusi, quien creó muchas obras basadas en formas funcionales. En el estudio de Brancusi se conservan algunas de estas esculturas cuyo motivo es puramente arquitectónico,

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 en un ambiente para sus esculturas, que ha sido conservado después de su muerte y que actualmente se puede visitar en el Museo Nacional de Arte Moderno de París. De este ambiente de escultura creado en el estudio al "ambiente escultórico" de TTrgu-Jiu no hay más que un paso.

En TTrgu-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.

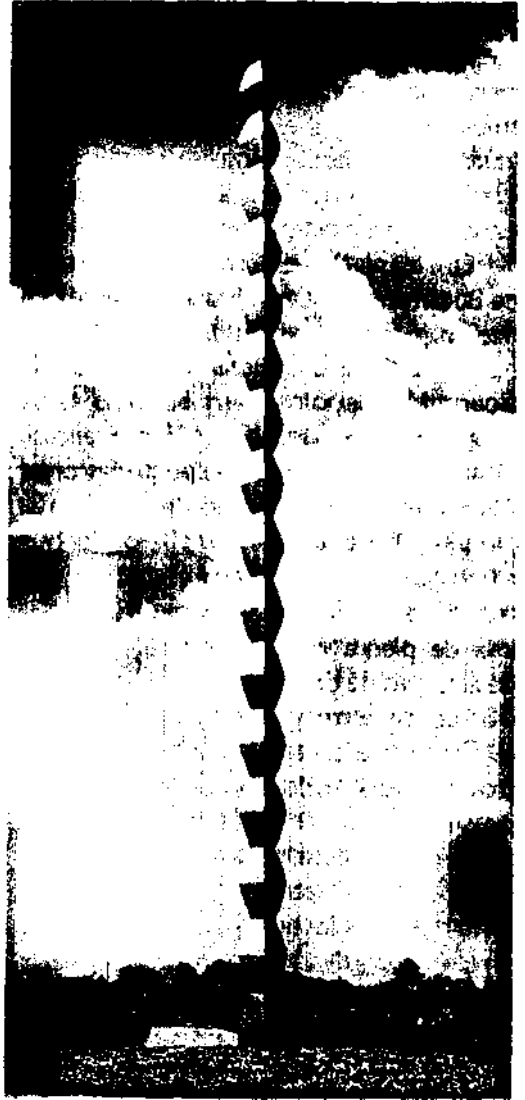
El "ambiente escultórico" de Brancusi está compuesto por tres obras mayores y otras más pequeñas organizadas a lo largo de un eje este-oeste de un kilómetro de longitud. El recorrido comienza en un parque público situado

a lo largo del río Jiu con la *Meso del Silencio*, una losa de piedra circular de algo más de dos metros de diámetro y setenta y nueve centímetros de altura, rodeada por doce taburetes, también de piedra, sobre los que se puede sentarse. Desde aquí, un camino bordeado de asientos cuadrados y bancos, también diseñados por Brancusi, lleva a la *Puerta del Beso*. Fig. 2 Esta puerta, de mármol travertino local, es una elaboración en clave arquitectónica de uno de los temas escultóricos más persistentes de Brancusi. Toma la for-



ma de un arco triunfal de más de cinco metros de altura por seis metros y medio de ancho, cada columna está dividida verticalmente por una hendidura y cerca del extremo superior, a modo de capiteles, tiene unas imágenes circulares que son la representación abstracta de los ojos unidos de los amantes, de su escultura *El Beso*, cuya primera versión se remonta a 1908⁹.

De la *Puerta del Beso* parte una calle que cruza toda la pequeña ciudad de Tírgu-Jiu hacia la esbelta *Columna sin Fin*, Fig. 3 obra que alcanza los veintinueve metros de altura, construida en acero inoxidable con elementos modulares ensartados sobre un poste interno de acero. Éste monumento es considerado habitualmente como una síntesis entre el tradi-



⁹ Rosalind Krauss ha documentado extensamente el paso de esta obra, desde una escultura que representa a dos amantes besándose (1908) hasta convertirse en un "orden" arquitectónico (1933) y como es aplicado en la *Puerta del Beso* (1938), en KRAUSS, Rosalind: «Echelle/monumentalité, Modernisme/posmodernisme. La ruse de Brancusi», en AA. W.: *Qu'est-ce Que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 246-253.

cional obelisco y la *Columna Trajana*, de la que su friso espiral es motivo de comparación con el modular ritmo 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 Tírgu-jiu desborde los límites tradicionales de un monumento extendiéndose por el territorio hasta alcanzar una dimensión urbana, como lo es la distancia de un kilómetro, ni que este monumento se configure con "columnas", "puertas", "mesas" y "asientos" de marcado carácter urbano, algunos de ellos premeditadamente utilitarios, en vez de erigir estatuas más o menos antropomórficas que representan las gestas de la resistencia.

A pesar de la dificultad real para visitar este monumento en Tírgu-Jiu, por encontrarse en un lugar apartado de las tradicionales rutas artísticas y turísticas, su influencia sobre los escultores de los últimos veinte años ha sido decisiva, y puede ser considerado 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 queda confirmada por una buena cantidad de testimonios escritos, como los de Richard Serra y Carl Andre¹⁰, y en la obra de Isamu Noguchi.

Por su parte, el escultor norteamericano, de raza y sensibilidad japonesa, Isamu Noguchi, que trabajó como asistente en el estudio de Brancusi, dejó testimonio del interés de éste 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. Isamu Noguchi ha escrito sobre Brancusi: «Qué pena que el que tiene el mayor don para la arquitectura no haya podido tener más posibilidades que el bello monumento conmemorativo de Rumania».

Tanto Brancusi como Noguchi han sido 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

¹⁰ Richard Serra ha confesado: «El "Proyecto arquitectónico de Brancusi" (1918) tenía una importancia fundamental para mí». SERBA, Richard: «Interviews». 1980, p. 46. Citado en AA. VV.: *Un siglo de escultura moderna*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 188. Por su parte, Carl Andre realizó su tesis de licenciatura sobre la obra de Brancusi, bajo la dirección de Meyer Schapiro.

" NOGUCHI, Isamu: «Noguehi on Brancusi: Craft Horizons n.º 36. p. 29. Citado por BEARDSLEY, John: *Eartworks and beyond*. Nueva York. Abbeville Press, 1984. p. 79.

esta razón por la que Brancusi esculpe columnas y puertas, y por lo que Isamu Noguchi se ha dedicado al diseño y realización de plazas, patios y jardines superando el mero carácter de 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, ha crear proyectos de obras ambientales, un modelo de ese año, *Play Mountain*, es 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, 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. Entre 1956 y 1958 realizó el jardín del edificio de la *Unesco* en París, diseñado por Marcel Breuer. Este jardín tiene dos partes: una terraza superior de piedra con asientos cuadrados y cantos tallados y una zona más baja con terraplenes con plantas, estanques y zonas que alternan la jardinería de hierba con superficies pavimentadas.

Entre 1961 y 1964, diseñó, entre otros, el jardín del Chase Manhattan Bank de Nueva York, en el que cincuenta piedras reunidas en cinco grupos desiguales están situadas asimétricamente sobre una base de gravilla rastrillada. Este espacio, siguiendo las tradiciones del jardín japonés de Roanji, en Kyoto, no incluye ninguna planta a excepción del musgo que crece alrededor de la base de las rocas. El escultor construye así un espacio para la meditación en el que las sencillas piedras son emblemas de la naturaleza situados en el centro de la inhóspita ciudad.

Desde entonces ha diseñado y construido varias docenas de parques, plazas y patios para los edificios más significativos de empresas, como IBM, o prestigiosas universidades, como la de Yale.

La actividad escultórica en "espacios públicos" de Noguchi es sólo comparable, en cuanto a cantidad, con la presencia de esculturas en jardines y plazas de Henry Moore, 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 hacer un modelo para fundir en bronce, sin que el mismo tenga particular relación con la geografía, 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 darle 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 torres¹².

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 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), cinco piezas de hormigón, realizadas para una plaza diseñada por los arquitectos Mario Pani y Luis Barragán, en la ciudad de Méjico, que, como auténticas torres, son premonición de la nueva monumentalidad escultórica.

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, 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 integración de la

¹² SCHÖFFER, Nicolás: *La Villa Cybernétique*, París, Denoël, 1972. '

función es hoy una tarea que no debe subestimarse, de ningún **modo**, en lo que atañe a los artistas»¹³.

1. 4 Del antropomorfismo a la geometría

A principios del presente siglo 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 de no tener que representar la realidad, emanada de los primeros experimentos de la pintura abstracta. Por su parte la arquitectura logró zafarse de los historicismos alegando la necesidad purista 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.

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. Sustituir la figura humana por otras figuras, como se había intentado con el recurso a 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 despertaban 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. 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: «Di Suvero utiliza las vigas como si fueran brochazos, imitando el movimiento, como hizo Kline. El material nunca tiene su propio movimiento. Una viga flexa; un

¹³ HENTSCHEL, Martín: «Grande y pequeño. Thomas Schütte en conversación con Martin Hentschel», en AA. VV.: *Raumbilder: Thomas Schütte*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 11.

trozo de hierro persigue un gesto; juntos forman una imagen naturalista y antropomorfo». Con esta afirmación Donald Judd no pretende atacar a un escultor determinado, ni descalificar su escultura; lo que realmente pretende es atacar la posibilidad de significado del arte, entendiendo que, en escultura, el significado es acaparado por la figura humana y esta aparece encubierta hasta en las obras más pretendidamente abstractas, como es el caso del gestualismo 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 desbancar 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, que sólo se podía referir a sí misma. La pintura de Pollock y la de Barnett Newman van a ser algunas de las referencias de las que van a partir los escultores minimalistas.

Pero la escultura no se podía volver a quedar ahí, en una simple trasposición 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 referencia a ningún tipo de acontecimiento vital. 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 minimalistas pretende evitar toda referencia, incluida la de la arquitectura.

Las figuras geométricas, cuanto más simples son, corresponden mejor al orden ideal 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

¹⁴) Judd, Donald: «Specifics Objects», *Arts Yearbook* n. °8, 1965, p. 79. Reproducido en francés en A. A. V. V.: *Qu'est-ce que la sculpture...* Op. cit., p. 386.

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 ese mundo matemático inmaterial, 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 desligada 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 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 —círculo, cilindro, 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»¹⁵.

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 tramado»¹⁶.

La encarnación de estos ideales en la figura cúbica, perfecta, abs-

¹⁵ Citado por TUCHMAN, Phyllis: «Reflexiones sobre Minimal Art», en *Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, s. p.

¹⁴ GABLIK, Suzi: «Minimalismo», en STANGOS. Nikos: *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 202.

tracta, blanca 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, que en los años sesenta ejerció una influencia real sobre los artistas de vanguardia. La figura, hoy injustamente olvidada, de Fuller fue, sin duda, decisiva como apoyo teórico a estas formalizaciones que conjugaban la claridad geométrica con los conceptos de baja energía y baja emotividad pretendidos por los minimalistas.

La otra influencia se debió, 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 minimalistas y explícitamente aceptado por Robert Smithson.

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 más evidente se hace la geometría 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 real»¹⁷.

El cubo real, el objeto cúbico, en su economía formal se nos impone como una reducción del universo. El carácter reduccionista de la escultura minimalista es, sin embargo, contestado por Donald Judd, quien niega que su obra lo sea o pretenda serlo.

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 este resulta pequeño e insignificante si se abarca completamente, de tal forma 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, pero pueden llegar á ser de tal tamaño que invadan el espacio que se les destina en una exposición, como sucedió con obras como la gran *The X*, Fig. 5 de Roland Bladen, cuya altura supera los seis metros y medio. Sin embargo en el minimalismo, como en la *Columna Sin Fin*, Fig. 3 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 de suelo a techo, sugieren que lo que se percibe es sólo el fragmento de una pieza mayor que continúa a través de las paredes o del techo. •



II. Metamorfosis de la escultura

Una escultura mía podría ser, "es" un edificio

Miquel Navarro

Tras muchos siglos de dócil servidumbre parece que ahora la escultura se quiere comparar con la arquitectura. No pretende competir ni superar a la arquitectura, ni, al menos en un principio, ocupar sus dominios; simplemente pretende compararse, es decir, situarse en un plano de igualdad con la arquitectura. Esta pretensión, no enunciada expresamente por ningún escultor, se ha ido formando al comprobar como en estos últimos veinticinco 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.

2.1 La gran escala

La pretensión de recuperar, a partir de los últimos años sesenta, el carácter monumental por parte de ciertas corrientes escultóricas, ha traído como consecuencia la posibilidad de intentar superar la cualidad objetual de la escultura y la definitiva separación de ésta del mundo de la pintura. Esta nueva situación supone la creación de un nuevo marco estético en el que la escultura va a tener que competir con la pintura, con la arquitectura y con las nuevas artes tecnológicas.

#

Tres son los puntos claves que hacen posible esta mutación: la aparición y el uso de un extenso repertorio de nuevos materiales, la paulatina tendencia a encargar obra pública que requiere grandes tamaños y la difícil, pero definitiva, aceptación por parte de la crítica y del público de las obras escultóricas abstractas, particularmente de las de gran escala.

Aunque la modernidad había roto con el tabú de la nobleza de los materiales empleados para realizar esculturas, al introducir el hierro, la hojalata, el plexiglás y otros materiales cuya superficie queda oculta bajo capas de pintura, así como "objetos encontrados", y técnicas absolutamente novedosas, como la soldadura, el roblonado o el encolado; lo cierto es que hasta los años sesenta no se da el paso que permite utilizar materiales industriales con técnicas de construcción que permitirán la realización de obras cuyas escala, mucho mayor que la habitual, está condicionada, en gran medida, por los tamaños del material y por sus procedimientos de elaboración.

Desde finales de los años sesenta asistimos a una proliferación de formas escultóricas que conceden un lugar privilegiado a las formas monumentales. Las técnicas de fabricación industrial contribuyeron a crear obras de gran tamaño, capaces de rivalizar visualmente —e incluso físicamente— con la arquitectura, a título de experiencia espacial autónoma¹.

Pero aunque las técnicas de fabricación industrial contribuyeron a posibilitar el que los escultores trabajasen en obras de gran escala, esto no hubiera sido posible si no se hubiera operado un cambio de mentalidad en la concepción de lo que hasta entonces se conocía por "escultura".

Tony Smith ha explicado como una de sus esculturas se originó por la conjunción accidental de tres cajas de "Alka-Seltzer", mientras que otra, titulada *Caja Negra*, fue sugerida por una caja para fichas que el artista vio una noche en el escritorio de un amigo. La forma se tornó una 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 Newark².

¹ Cfr. ROSE, Barbara: «La escultura norteamericana: Del minimalismo al land art», en AA. W.: *La Escultura*, Barcelona, Skira, 1984, p. 257.

² Cfr. SMITH, Tony: *Two Exhibitions of Sculpture*, Harford Conn., Wadsworth Atheneum, 1966, s.p.

* , , , , ,

Evidentemente, el arte de este tipo marca una ruptura radical con las preocupaciones escultóricas del pasado, retomando la idea del "objeto encontrado" dadaísta y adicionando la noción de desenfocar la mente del espectador, predicada por el compositor John Cage; concentrando el esfuerzo en realizar una escultura deliberadamente inexpressiva que requiera de otros valores, por ejemplo, el gran tamaño, que contrarresten la ausencia de expresión a que ha conducido el reduccionismo.

Pero la escultura de gran escala surge también como una necesidad de carácter urbano, ya que el progresivo empobrecimiento visual de los ambientes urbanos modernos y la pérdida de carácter de los nuevos edificios institucionales conduce a los gobiernos de algunos países, muy particularmente al de los Estados Unidos y al de la República Federal de Alemania, a promover la exigencia de que en las construcciones oficiales se destine un pequeño tanto por ciento del presupuesto a la realización de obras de arte cuyo objeto es embellecer o dignificar las construcciones oficiales 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 y belleza que intrínsecamente deberían tener. Estas medidas, 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.

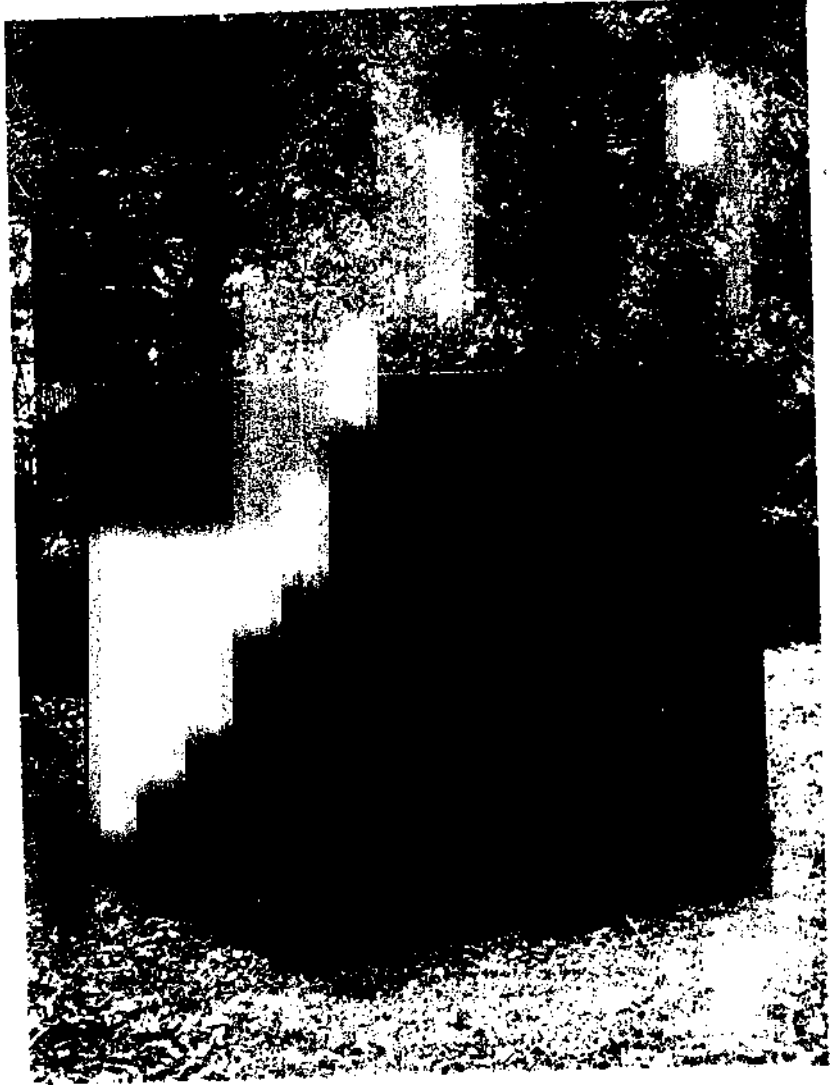
Son escasas las obras escultóricas de carácter monumental erigidas en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial que logran tener una calidad estética y una coherencia con el entorno. Pero estas medidas de carácter económico van a posibilitar, al menos, que los escultores no sólo recuperen el hábito de trabajar con grandes escalas, sino que las lleguen a desbordar hasta dimensiones inabarcables siquiera para la mirada. Es necesario recordar que, como señala Benjamín 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»³. Si no, no se entenderá la aprensión y desconfianza del ciudadano medio ante los

³ BUCHLOH, Benjamín H.D.: «Construire (l'histoire de) la sculpture moderne?», en AA.VV.: Qu'est-ce que *la sculpture...*, Op. cit., p. 254.

nuevos planteamientos de la escultura de gran escala que se sitúa en el

Estas esculturas van a tener que competir inevitablemente, aun sin parecerse ^{con} con la arquitectura, al comprender volúmenes y ocupar espacios hasta entonces reservados a esta, utilizando sus mismos materiales y procedimientos de construcción.

La escultura de gran tamaño no se reduce, sin embargo, al genero



4

de los monumentos, aunque este sea el ejemplo más socorrido. Tony Smith dijo que no hizo su cubo Die (1962) Fig. 4, que mide un metro ochenta y tres centímetros de lado, más grande 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 objeto⁴.

Efectivamente, Tony Smith deseaba hacer una escultura con una escala mayor que la de los objetos, superar esa escala íntima del objeto que convierte a la escultura en una pieza transportable de ornamento para uso privado. Pero tampoco 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 tomar conciencia 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 privado, Tony Smith trabajaba siempre pensando en que su obra escultórica pertenece al campo del arte público.

Como señala Robert Goldwater: «La escala, la toscosidad, 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 "auto-importante"»⁵.

La obra de Tony Smith está relacionada con las experiencias del reduccionismo de la pintura de Ad Reinhard, pero también 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 representación⁶.

El peligro de una confrontación con la arquitectura es intuido por Tony Smith, que conoce perfectamente las diferencias existentes entre

⁴ Cfr. LIPPARD, Lucy R: «Escalation in Washington», en LIPPARD. Lucy R: *Changing. Essays in Art Criticism*, Nueva York, E.P. Dutton, 1971, p. 244.

⁵ GOLDWATER, Robert: *What is Modern Sculpture?*, New York, The Museum of Modern Art, 1969, p. 107.

⁶ Cfr. ROWELL, Margit: «Catalogue», en AA.VV.: *Qu'est-ce que la sculpture...*, Op. cit, p. 120.

ambas disciplinas, ya que, antes de ser escultor, había trabajado en el estudio de Frank Lloyd Wright, con quien estuvo dos años como encargado de su taller de delincación, para pasar a establecerse después como arquitecto libre, entre 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.»⁷

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 con una sólida 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 y con materiales industriales. La utilización de formas modulares, a menudo monumentales, su calidad "gestáltica" y su interés en una estructura abstracta, dotan a su obra 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 escultóricas destinadas a ser construidas a gran escala. Situación, por otro lado, muy próxima al tipo de creación arquitectónica, donde se trabaja sobre el proyecto a una escala mucho más reducida que la de 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 su obra, como otras esculturas grandes o primarias, han sido comparadas con la

⁷ LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos en el arte desde 1945*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979, p. 239.

arquitectura»⁸. La comparación, sin embargo, es inevitable. La idea mantenida por Lippard, en este mismo ensayo publicado en enero de 1968⁹, de que ninguna escultura es tan grande como para poder ser comparada con un edificio, a no ser que fuera este muy pequeño, es invalidada en los inmediatos años siguientes en obras como la *Batcolumn* (1975-77) Fig. 40, de Claes Oldenburg, que mide treinta y cuatro metros y medio de altura, aproximadamente la dimensión de un edificio de diez plantas; *The LighLning Field* (1974-77) Fig. 49, de Walter De Maria, que ocupa un espacio plano de una milla de largo por un kilómetro de ancho, en Quemado, Nuevo Méjico, o *Surrounded Islands* (1980-83), de Christo, en la que se empleó una superficie de tela de quinientos ochenta mil metros cuadrados rodeando, con unas plataformas flotantes de setenta y cinco metros de ancho, once islas de la Biscayne Bay de Miami. Una buena cantidad de obras de "Land art" utiliza escalas tan gigantescas que desbordan los presupuestos métricos manejados habitualmente en arquitectura.

Algunas de estas obras, como *Running Fence* (1972-76) Fig. 51, de Christo, consistente en una especie de valla, formada por dos mil cincuenta paneles de tejido de nylon blanco de cinco metros y medio de altura por veintitrés metros y medio de anchura, que se extendía por los condados de Sonoma y Marín, en el norte de California, atravesando carreteras y cruzando pastos hasta sumergirse en el Pacífico, tenía una longitud total de algo más de treinta y nueve kilómetros. Este tipo de obras no sólo supera las dimensiones de la arquitectura sino que establece la posibilidad de comparaciones con las del urbanismo e incluso con las de la geografía, no sólo por sus extremadas dimensiones y su gigantesca escala, sólo utilizada 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 tiene, seccionando con la valla real un par de condados, como si fuera la muralla china. 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, la similitud de materiales y hasta el carácter funcional de algunas esculturas, plantean la evidencia de que la escultura ha dado un salto cualitativo

⁸ LIPPARD, Lucy R.: «Escalation in Washington», Op. cit, p.245.

⁹ «Escalation in Washington» fue originalmente publicado en *Art International*, Vol. XII, n.º I, en Enero de 1968.

hacia el **dominio** de un espacio
arquitectura.

solo utilizado por lá

2.2 La cualidad de presencia

A finales de los años cincuenta Tony Smith se interesó por la escultura basada en formas modulares elementales. Pensaba que las formas tetraédricas y octoédricas 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»¹⁰. Estas estructuras no rectangulares, sin embargo no provienen del mundo de la arquitectura, sino que son tomadas de la cristalografía, ciencia en la que la geometría es su base fundamental.

Pero tanto si la preocupación por la forma proviene del interés de Smith por la arquitectura como por la cristalografía, lo que sí es cierto es que en todas estas obras, conceptualmente previas al "minimal art" propiamente dicho, 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 considerados más escultóricos, como la textura o la complejidad formal.

La ampliación de la escala, hasta superar la 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 escultórica". La cualidad de presencia constituye una de las características que mejor definen la obra de Smith y de los 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

¹⁰ Citado por NASH, Steven A.: «Tony Smith», en AA.W.: *Un siglo de escultura moderna*, Op. cit., p. 195.

" Cfr. BENEDIKT, Michael: «Sculpture as Architecture: New York Letter 1966-67», en BATTCKOCK, Gregory (Ed); *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968, p. 89.

poseedoras de una buena cualidad "gestáltica", algo muy estudiado y utilizado hasta entonces por los arquitectos modernos.

El "efecto de presencia y evidencia" se origina 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 se abarca completamente¹².

El espacio entre sujeto y objeto comparados 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 adecuada¹³.

El tema de la "presencia" de la obra y de su contundencia estructural y formal hace que las esculturas de Tony Smith y de Ronald Bladen gocen de una autosuficiencia que se hace más evidente si, como en el caso de *The X* (1967) Fig. 5 de Bladen, hay a su alrededor otras obras que pueden ser comparadas con ella. En la exposición del Corcoran, donde se expuso por primera vez *The X*, a pesar de que los fondos de la institución, formados por cuadros y pequeñas esculturas, se encontraban en las alas laterales del museo, las dos obras de Tony Smith y Ronald Bladen tenían tal "presencia" que parecían ser los únicos objetos en el espacio eclipsando a las demás obras expuestas¹⁴.

Esta obra de Bladen, con forma de una gran X, de más de seis metros y medio de altura, no es un aspa perfecta ya que está formada por cuatro líneas diagonales que convergen en el centro y no por dos que se cruzan; de manera que la parte superior se desvía respecto a la inferior; las dos V que forman la X se solapan en un rectángulo central de modo que el ángulo superior es ligeramente más abierto que el inferior. Es simétrica sólo si se descompone verticalmente, pero no si se descompone horizontalmente. Esta sutil deformación corresponde a dictados de carácter gestáltico y su función es similar a la de las deformaciones practicadas en las esculturas que van a ser destinadas como acróteras, en las que se necesitan contrarrestar el fenómeno del acortamiento producido por la perspectiva, pero, en este caso, la deforma-

¹² Cfr. MARCHAN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto*. Torrejón de Ardoz. Akal, 1986, p. 103.

¹³ Cfr. MORRIS, Robert: «Notes on sculpture», en BATTCKOCK, Gregory (Ed): *Minimal art...*, Op. cit., p. 231.

¹⁴ Cfr. LIPPARD. Lucy R.: «Escalation in Washington», Op. cit., pp. 249-250.

ción va a realizarse en sentido contrario, es decir, que abriendo más el ángulo superior de la X la escultura produce en el espectador, que se encuentra situado a nivel del suelo sobre el que se apoya la obra, la sensación de parecer una escultura mucho más grande.

Esta obra, con su abrumadora altura y su forzada presencia, produce una enorme sensación de peso, de pieza estable y maciza, a pesar del carácter netamente bidimensional que tiene una figura que se puede asimilar a una letra a la que se le ha dado una tercera dimensión de grosor constante transformándola en un volumen.

A pesar del carácter plano de sus caras frontales y el grosor constante de las laterales, *The X* fue intuitivamente asociada con la arquitectura, precisamente por su característica de gran presencia que la asimilaba a una especie de castillo inexpugnable. Lucy Lippard advierte con respecto a esta característica: «No hay que dar demasiada importancia a sus tenues conexiones con la arquitectura, o con la parte del concepto arquitectónico que atañe al cobijo y a la barrera. Es, como las pirámides...», aunque reconoce: «Desde el lateral surge amenazadoramente, sus paredes negras inclinadas no pueden ser escaladas ni puede entrarse por ellas; excluyen tanto como el plano frontal acoge. Por eso su tamaño está en proporción o desproporción con el espectador en dos aspectos: Sigue siendo un objeto, pero un objeto gigante que sobrepasa muchos de los convencionales contextos escultóricos»¹⁵. Obras como la gran *The X* no pretenden ser otra cosa que la pura presencia de sí mismas. En esta intención debemos de situar una obra que hace de su mínima forma y su máxima presencia toda su existencia. Me refiero a *Untitled* (Tres elementos en forma de ele) Fig. 6, realizada



Ibid., p. 250.

por Robert Morris en 1965, escultura que pertenece a la colección del arquitecto Philip Johnson, formada por tres grandes eles blancas de contrachapado de brazos iguales, de dos metros cuarenta centímetros de largo cada brazo, con una sección de sesenta por sesenta centímetros.

Las tres piezas que forman la obra, físicamente independientes, son idénticas y se colocan en diferentes posiciones con respecto al suelo. Una de las eles se coloca de pie, con un brazo erguido; la segunda apoyada sobre uno de sus lados, tocando los dos brazos del suelo; mientras que la tercera se apoya, como una uve 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 cuan claramente podemos "entender" que las tres eles son idénticas en cuanto a estructura y dimensiones, ya que nuestra 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»¹⁶.

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 tenemos 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 que podemos mantener entre nuestras manos, conocimiento y experiencia no hubieran entrado en conflicto, pues las tres piezas hubieran sido reconocidas como iguales.

Para Rosalind Krauss «Su "igualdad" pertenece sólo a una estructura ideal —un ser interior que no podemos ver—. Su diferencia pertenece a su exterior —hasta tal punto que salen a la superficie del mundo público de nuestra experiencia—. Esta "diferencia" es su significado escultórico; y este significado depende de las conexiones de estas formas con el espacio de la experiencia»¹⁷.

¹⁶ ROSE, Barbara: «La escultura norteamericana...», Op. cit. p. 261.

¹⁷ KRAUSS, Rosalind E.: *Possoges .in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1987, p. 267.

2.3 La pérdida del centro

La cualidad de presencia no es un descubrimiento nuevo. Todos los artistas la han pretendido siempre, intentando conseguir que su obra logre ser centro de atención de sus espectadores. Pero esta cualidad no se consigue únicamente proporcionando a la obra una escala y una "gestalt" adecuadas; otro de los recursos que se utilizan para acentuar la presencia de una obra consiste en dotar a la escultura de un carácter centralizador, de un potente centro que, como un imán, sea capaz de atraer las miradas del espectador. El orden concéntrico de los elementos, la confluencia de ejes, el uso de simetrías, son algunos de los resortes empleados tradicionalmente 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 en el Manierismo, de estos recursos de carácter clasicista.

Cuando se contempla una estatua antropomórfica la escultura atrae hacia sí todas las miradas. Ella es el centro de las miradas porque tiene un eje que resulta evidente y que psicológicamente ejerce como centro.

Las obras arquitectónicas suelen tener también uno o varios ejes sobre los que se organiza el edificio. Los ejes de simetría en las fachadas ejercen sobre nuestra vista este poder de atraer magnéticamente nuestra mirada, pero en una obra arquitectónica, por su volumen y por su escala, que desborda el campo de la mirada, difícilmente podemos abarcarla íntegramente con la vista aunque ésta la dirijamos a los ejes de simetría o de construcción de la obra, aún en el caso de alejarnos suficientemente hasta reducir con la distancia la obra arquitectónica a la apariencia de un insignificante objeto. En estos casos podemos abarcar la forma exterior del edificio, pero la obra arquitectónica nos exige, para su comprensión, otro tipo de percepción diferente ya que no nos podemos conformar con la contemplación de su contorno. El edificio es penetrable, y por muy bien compuesta que esté su fachada, ésta no es otra cosa que un elemento, más o menos bidimensional, de un conjunto más complejo, cuya importancia se basa en el desarrollo espacial que consiga; por lo tanto, para su conocimiento, deberemos entrar dentro del edificio y recorrerlo.

Por lo general, la percepción que tenemos de una estatua antropomórfica tradicional, en la que nuestra vista envuelve a la obra con la mirada en cortos desplazamientos a su alrededor, no la podemos conseguir con la arquitectura. De alguna manera podemos decir que, en

la escultura, nuestra atención se "centra" en un objeto que está fuera de nosotros, mientras que en la arquitectura nuestra atención se "descen- tra" hacia el espacio que nos rodea, hacia el espacio que la arquitectura genera y ordena. En la contemplación del espacio arquitectónico noso- tros somos el centro mientras que en la contemplación de una estatua el centro es la estatua.

Uno de los problemas más interesantes abordados por la escultura en estos últimos veinticinco años ha sido el de conseguir perder su carácter de centralidad y ofrecer esta posibilidad hasta entonces patri- monio 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 vocabu- lario formal radicalmente abstracto¹⁸.

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 interior, central, del que se deriva la energía de la materia viviente, a partir del que se desarrolla su organización, como hacen los anillos concéntricos que anualmente se construyen hacia afuera desde el corazón de los troncos de los árboles, ha jugado un papel crucial en la escultura moderna»¹⁹. Esto se ha debido a que muchas de las escul- • turas 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 él el vacío físico. La mayor expresión de la vaciedad es llevada a cabo por Jorge Oteiza, a finales de los años cincuenta con sus dos series de

¹⁸ Cfr. Ibid. p. 279.

¹⁹ Ibid, p.253.

esculturas tituladas *Desocupación de la esfera* y *Caja Vacía*. ambas desarrolladas en 1958.

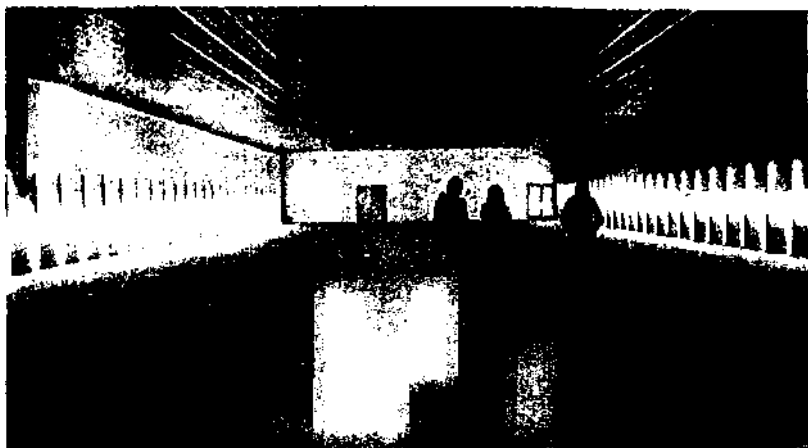
Sin embargo este vacío central no excluía al centro, sino que por el contrario evidenciaba que ese punto vacío de materia era el punto principal de la escultura del cual manaba la energía de esa materia que, en las esculturas abstractas, se quería evidenciar. En algunas de las esculturas figurativas 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 representa 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 atravesase la materialidad de la escultura, los elementos ausentes son mecánicamente 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 el intento de romper con la centralidad y la axialidad que aparecen unidos a toda la arquitectura histórica anterior, recuérdese la planta del edificio de la Bauhaus en Dessau, de Walter Gropius, que rompe con todas las tipologías de los manuales de arquitectura, pero, al igual que en la escultura, los contornos de estas arquitecturas son tan gestálticos que el problema de la ausencia del centro no tiene 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 el "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 en la que expresa las cualidades materiales de la obra, es negada por los minimalistas, quienes descargan de importancia al interior de las formas y, se separan de la tradición del monolito.

Los escultores minimalistas, tanto por los materiales elegidos como por la manera de utilizarlos, niegan la interioridad de la forma escultórica y repudian el interior como fuente de sus significados. Las cajas de Donald Judd Fig. 16 se presentan expresando insultantemente su vaciedad, enseñándonos su desocupado interior a través de la transparencia



de su material, cuando están construidas con láminas de plástico transparente, o cuando carecen de alguno de sus lados. Las lámparas fluorescentes de Dan Flavin Fig. 7 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 teatro, asunto en el que nos detendremos más adelante, pero que, en cualquier caso, surge con tal fuerza en el minimalismo 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 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 distintas disposiciones de ellas, 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 su génesis de creación como en la construcción de sus elementos, no está presente la idea del centro.

Obras como *Untitled* (1965) Fig. 8, de Donald Judd, a pesar de su perfecta simetría, escapan a la determinación de su centro, son obras sin centro, porque ordenar elementos idénticos sin terminación lógica

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

ni límites 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. 9, escultura "earthwork" realizada en 1969, en el desierto de Mohave en Nevada, Estados Unidos. La obra consiste en dos impresionantes desmontes de unos cuarenta y cinco metros de profundidad por quince de altura y por nueve de anchura, realizados en la parte alta de ambas comisas de un profundo desfiladero.

Las obras que adquieren estos tamaños, que superan ampliamente la envergadura del cuerpo humano, requieren de 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.

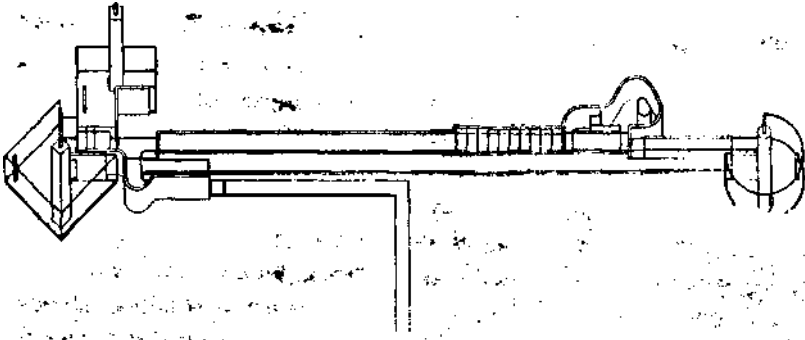
En *Doub/e Negative* los huecos prismáticos practicados en las laderas se encuentran enfrentados con precisión y separados por el desfiladero a una distancia de unos cuatrocientos metros. Estos dos desmontes marcan una linealidad virtual en su enfrentamiento y tienen un centro geométrico que podemos calcular con precisión sobre un plano. Este centro se encuentra situado en la cuenca del desfiladero, en el punto equidistante entre las dos laderas verticales, a la altura de la meseta.

Este punto central, suspendido en el vacío, no lo podemos ocupar con nuestro cuerpo, por lo tanto no podemos experimentar la obra desde su centro, contemplando a un lado y otro los desmontes que forman la obra. Sólo podemos situarnos dentro de uno de ellos, es decir, excéntricamente a la obra, en un extremo, y mirar hacia el otro, que nos devuelve la imagen del lugar que ocupamos.

Doub/e Negative declara la excentricidad de la posición que ocupamos respecto a nuestros centros físicos y psicológicos, ya que tenemos que mirar al otro lado del barranco para ver, como a través de un espejo, el espacio que ocupamos. La extensión del propio barranco tiene que incorporarse al recinto formado por la obra. 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 significados²⁰.

La idea de excentricidad es también una de las constantes más características de la arquitectura de estos años. La encontramos ya en algunos proyectos tempranos del arquitecto formalista John Hejduk, como en la *Casa 10* Fig. 10, de 1966. En este proyecto se han diseñado una serie de receptáculos divididos en dos grupos que se sitúan enfren-

²⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 280.



tados 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 construidos, sobre el pasillo, elemento lineal que une y separa a la vez los dos núcleos. Desde este pasillo al aire libre el espectador podría contemplar con igual distancia ambas partes del edificio, pero como hemos 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 del espectador al no poderse situar dentro del edificio más que en uno de los dos extremos. El fenómeno de la contemplación a través del espejo que se daba 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 desparramadas 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 des". 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 centro desde el que puedan ser relacionadas las tres construcciones.

La característica más interesante de muchos de estos proyectos arquitectónicos y también de muchas esculturas que sufren síntomas de

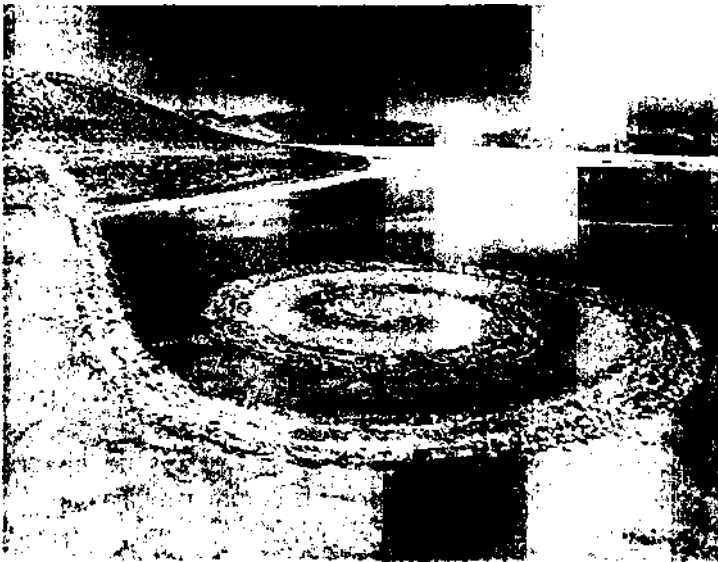
excentricidad, estriba en que la distorsión del centro no es producto de un agente externo a la obra que altere el resultado para darle un "toque" de movimiento, sino que se opera desde dentro, desde la propia estructura del proyecto o de la obra. Las formas mismas se ven infiltradas por la característica geometría asimétrica y distorsionada.

Son ya muchos los proyectos y construcciones arquitectónicas realizados desde los años sesenta, en los que la idea de excentricidad es el motivo generador de la obra arquitectónica. Enumerarlos aquí sería tedioso, pero sí se podría llamar la atención sobre uno de los últimos proyectos de Peter Eisenman, el *ñiocentro para la Universidad de Frankfurt*, de 1987, conjunto de edificios que albergarán los laboratorios de biología avanzada.

En este proyecto se da la circunstancia, que no la casualidad, de que el arquitecto ha colaborado, en un plano de total igualdad, según confesión propia, con el escultor Michael Heizer, realizando un conjunto donde se mezclan un edificio de Eisenman con un "earthwork" de Heizer.

El motivo figurativo elegido por Eisenman para configurar la estructura del edificio es la molécula de la proteína ADN, que es el tema con el que se trabajará en estos laboratorios. Dicha elección, que pone en evidencia lo arbitrario de la relación entre forma y función, tampoco es casual, ya que el ADN es una compleja molécula sin centro constituida por cadenas de átomos que se disponen según una doble espiral y, como sabemos, la espiral es uno de los recursos para la generación de figuras sin centro.

Otra escultura "earthwork" particularmente interesante por sus problemas de centralidad es *Spiraljetty*, de Robert Smithson, 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 Fig. 11. Como en *Double Negative*, *Spiraljetty* 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 ella: «La experiencia de la obra es como si estuviéramos continuamente descentrados dentro de la gran extensión del lago y el cielo. El propio Smithson, al escribir sobre su primer contacto con el lugar de su obra, evoca la vertiginosa respuesta de percibirse él mismo como des-centrado: «Cuando miraba el sitio, éste reverberaba en los horizontes sugiriendo un ciclón inmóvil,



II

mientras que la luz móvil hacía que todo el paisaje pareciera estar temblando. Un terremoto latente se propagaba por todo el derredor. De este espacio que giraba surgió la posibilidad de "Spiral Jetty". Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna estructura, ninguna abstracción podían ser coherentes en la realidad de esta evidencia fenomenológica»²¹.

2.4 Lo teatral o la ausencia en el espacio de la escultura

La gran *The X* de Ronald Bladen, cuando fue atravesada en el atrio del Corcoran para su exhibición, se consideró como una obra "ambiental". Realmente no lo era, pero establecía una relación tan interesante con el espacio dado por la arquitectura del edificio que, aunque la obra no había sido realizada expresamente para ese lugar, los críticos y el público se fijaron en las curiosas relaciones que la escultura establecía con un espacio sustancialmente alterado por la incursión de esta gran estructura que lo dividía y ponía de manifiesto unas dimensiones y cualidades espaciales del atrio antes no evidenciadas.

²¹ Ibid, p. 281. La cita de Smithson corresponde a un manuscrito no publicado titulado «Spiral Jetty».

Desde finales de los años sesenta se vienen planteando exposiciones donde las obras no pretenden atraer la atención del espectador sobre su fisicidad, sino que, carentes de centro, pretenden establecer relaciones con el espacio en el que se encuentran instaladas. La propia apabullante presencia de algunas de estas obras, como *The X*, evidencian el espacio de la sala que no ocupan, manifiestan la "ausencia" de su exterior.

Una crítica de Michael Benedikt sobre una exposición donde se exhibían obras de Donald Judd y Robert Morris en la Galería Dwan de Nueva York, al principio de esta tendencia, puede dar una idea del interés despertado por estas obras: «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, la fila de 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 obra»²².

La idea de significar el espacio vacío aparece también por primera vez en el poema de Stéphane Mallarmé *Un coup de des*. El propio Mallarmé concedió una importancia extrema a los espacios en blanco, los silencios, de este poema que no son menos difíciles de componer que los versos. La música, pocos años antes que la escultura, ha tomado esta idea de valorar el vacío, el silencio, a través de lo construido. El "silencio" se vuelve significativo en la obra musical de John Cage, de la misma manera que, en las instalaciones, el espacio "no ocupado" por la escultura 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, no es casual, ya que a su alrededor se van a unir 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

²² BENEDIKT, Michael: «Sculpture as Architecture», Op. cit., p. 74.

entonces trabajaban al norte de la Bay Área de California. En 1959-1960, Walter De María que, como Mark Di Suvero, se graduó en la universidad de Berkeley, dirige el programa de "Music-Theater-Events" de la Escuela de Bellas Artes de California, donde Robert Morris realizaba sus estudios²³.

La deuda de la escultura del "minimal art" 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 los dramaturgos Jean Jacques Level o Peter Brook en movimientos como el "pop art", a través de ese género nuevo en los años sesenta que es el "happening" y que tan importante ha sido para escultores como Claes Oldenburg.

Testimonios donde se relaciona la escultura de este período, además de con la arquitectura, con el teatro, se encuentran en casi todas las monografías sobre escultura americana.

Aunque pueda parecer que no existe una relación entre el teatro —"happening"— y la arquitectura, y sus respectivas influencias sobre la escultura, esto no es así. No vamos a pretender establecerla aquí, pues sería tema, tal vez, para otro libro, pero si está perfectamente estudiada la relación entre los "happenings", las "instalaciones" y "environments", de los que nos ocuparemos más adelante. En cualquier caso, merece la pena recordar que el teatro de esta época, y sobre todo las corrientes más vanguardistas, destierran el texto teatral —y sus implicaciones literarias— y sustituyen 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.

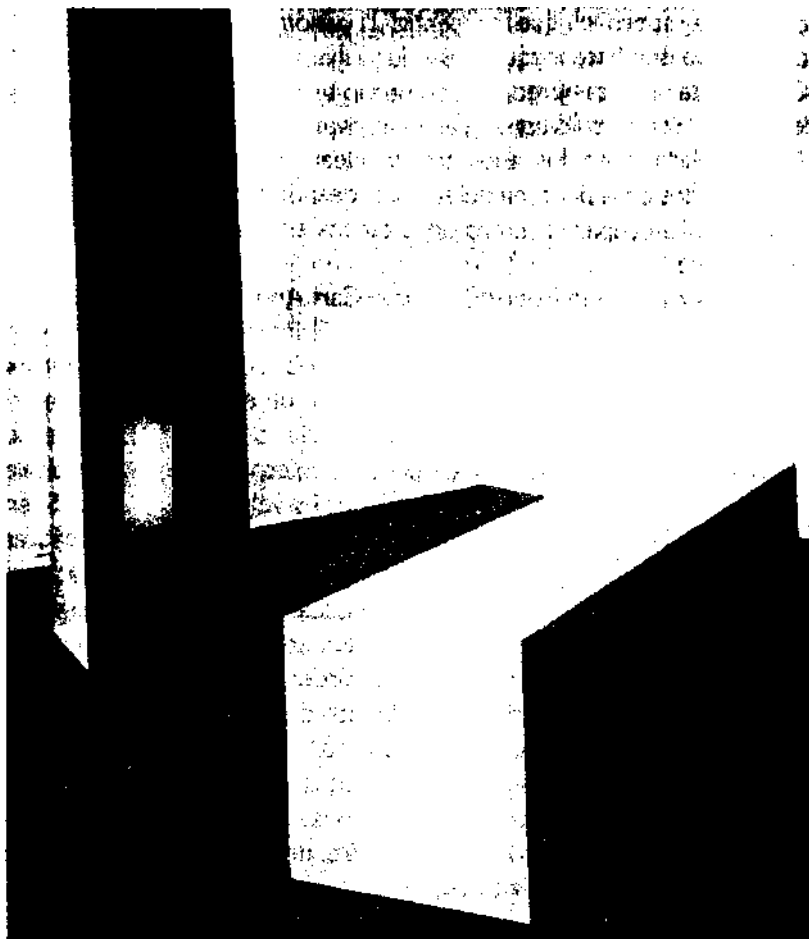
Otro género escultórico surgió indirectamente como consecuencia del "happening", que participa de la acción, es la "performance". Para muchos autores, las "performances" son consideradas obras netamente escultóricas desarrolladas en el tiempo y en el espacio. Aunque ambos

²³ Cfr. ROSE, Barbara: «La escultura norteamericana...», Op. cit, p. 251.

géneros han contribuido decisivamente a la conquista del espacio por parte de la escultura, no vamos a hacer mayor mención aquí de ellos por separarse muy tangencialmente de las relaciones que pretendemos establecer, pero sí vamos a 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 hemos 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 la inevitable referencia a la analogía con el cuerpo humano sin embargo supera la simple comparación de escalas, el escultor reta a 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 pretendidamente menos representativos. Por esto, la escultura tiene algo de teatral y, por esto también, el teatro y la escultura se encuentran muy próximos en el arte de los últimos años.

Este es el caso de una obra de Robert Morris del año 1961 titulada *Column* Fig. 12 que, a pesar de su título arquitectónico, tiene su origen en una representación teatral. La obra consiste en dos columnas prismáticas de idénticas dimensiones, dos metros y cuarenta centímetros de largo con una sección cuadrada de sesenta centímetros de lado, que se sitúan en diferentes posiciones: una tumbada y otra de pie. Ambas "columnas" no son otra cosa que la intuición de cuerpos humanos de los que el escultor no pretende representar más que sus posiciones, 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 nos lo confirma Jeremy Gilbert-Rolf cuando asegura: «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. Esta 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,



12

y de una alteración internamente generada de esta secuencialidad»⁷⁴.

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 conocemos 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

⁷⁴ GILBERT-ROLFE. Jeremy: «Robert Morris: The Complication of Exhaustion», *Artforum*. Nueva York, Septiembre 1974, pp. 44 y 45.

de la sala, sobre el que se centra la visión siguiendo una forzada perspectiva que hace inequívoco el lugar hacia el que dirigir la atención. Contra esta práctica heredada del antiguo teatro griego, en el que todos los ejes del semicírculo convergen en la escena, se reveló el dramaturgo Antonin Artaud en los años treinta ideando espectáculos para ser desarrollados en la periferia del salón, rodeando a los espectadores, que pasarían así a ocupar el centro de la escena en vez de contemplar ésta desde fuera.

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 arquitectónico de la galería de arte o el museo donde se expone, y para ello no sólo utiliza el volumen espacial, ocupando la sala con elementos sólidos, sino que dota a estos volúmenes de voz. Si en la obra *Columns* se pretende la identificación de columnas prismáticas sin otra referencia al cuerpo humano que su proporción alargada, el dotar ahora a estos inertes y geométricos prismas de voz significa dotarles inequívocamente de un carácter antropomórfico simbólico, como el que tienen las columnas en los órdenes arquitectónicos.

La alteración del espacio arquitectónico de la galería en que presentó *Voice* se consiguió al reemplazar o modificar el espacio a través del sonido de cuatro grandes altavoces, situados de tal manera que describen un recinto romboidal oblicuo dentro del espacio rectangular de la galería, al situar cada altavoz en el centro de cada una de sus cuatro paredes. Dentro de este rombo, los espectadores pueden sentarse en unos prismas de cuatro tamaños diferentes del mismo color blanco con que están acabadas las columnas-altavoces.

La escultura no son los altavoces, ni los prismas que ejercen de asientos, ni los altavoces y los asientos juntos. La escultura es el conjunto del espacio de la galería con altavoces y asientos más la narrativa dramática que, durante las tres horas y media que dura cada sesión, inundan el espacio físico.

Jeremy Gilbert-Rolfe explica: «Experimentar "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 ellas»²⁵.

I. Objetos específicos

La geometría y el orden que caracterizan a las obras minimalistas se materializan en unos soportes muy concretos que cobran una presencia física contundente y específica. Estas obras se reconocen por la utilización de un repertorio formal de acusado carácter geométrico, y un repertorio material ligado a los procesos industriales con los que se elaboran estas obras. Su realización es metódica y racional, y con frecuencia su ejecución material está confiada a la industria o aprovecha "objetos encontrados" de la misma¹.

Estos "objetos" geométricos, tridimensionales y simples, son contruidos 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".

3.1 Ausencia del pedestal y retórica de los materiales

El declive de la escultura que se produjo en la modernidad 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 falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar»². Esta es una situación nueva para la

¹ Cfr. MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual...* Op. cit, p. 102.

² KRAUSS, Rosalind: «La escultura en el campo expandido», en Foster, Hal: *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 64.

escultura moderna que, no teniendo que conmemorar algo concreto en un lugar determinado, es realizada sin tener en cuenta un asentamiento específico, pudiendo ser instalada en cualquier sitio y convirtiéndose así en un arte nómada. La escultura pasa a ser un arte sin raíces y, por lo tanto, sin necesidad de pedestal. Comenta Rosalind Krauss que «A través de su fechitización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma (...) El arte de Brancusi es un ejemplo extraordinario del modo cómo esto sucede. En una obra como "El 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 todo base»³. 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 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 sagrado 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.

La cualidad de objeto que tienen las esculturas del "minimal art" es reforzada por el hecho de que en sí mismas no contienen la peana, pero tampoco ésta es tomada 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. 36, toda la escultura es un único e inmenso pedestal que se enfatiza a sí mismo.

El tema del pedestal y de la relación de la escultura con el suelo es tan obsesivo en los escultores de esta época, minimalistas o no, que Robert Morris, que, como otros muchos artistas de su generación, había estudiado Historia del Arte con Meyer Schapiro, realizó una tesis de licenciatura que versó sobre el papel desempeñado por la base en la escultura de Brancusi.

Sin embargo el escultor que extrema más este problema en su obra

³ *ibid.*, p. 65.

es Carl Andre. El razonamiento de Andre, según el cual una obra de arte nunca se monta de forma duradera, sino de manera fortuita y aleatoria, en su específica instalación, constituye de hecho el enunciado de una nueva premisa, tan radical como la necesidad de que el espectador necesite 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 a 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 obligan al público, como Napoleón en su mausoleo, a bajar la cerviz para contemplarlas. En 1967 Barry Le Va esparció aleatoriamente por el suelo de una galería fragmentos de fieltro y bolas de acero de rodamientos configurando una instalación que denominó "escultura distributiva".

A finales de los años cincuenta Carl Andre se encuentra muy interesado en los formatos verticales de la pintura de Frank Stella y el problema de la ausencia de 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 intentando conservar una buena cualidad de presencia. El problema no era fácil de resolver, pero de forma casi casual Carl Andre encontró el camino de la solución. Durante el verano de 1964 Andre experimentó una especie de revelación mientras iba en canoa por un lago en New Hampshire. Hacía tiempo que quería una ruptura con la verticalidad en su obra, y en ese momento se le ocurrió que su obra debería ser tan lisa como la superficie del agua. El problema, tal y como lo planteó Carl Andre consistía en realizar una obra sobre el suelo que fuera el equivalente de la *Columna Sin Fin* Fig. 3 de Brancusi⁴. La manera más fácil de conseguirlo era colocar la columna directamente tumbada en el suelo, como un fuste caído. Es así como surgen, entre 1966 y 1967, una serie de obras formadas por una fila de ladrillos refractarios o de hormigón, como *Lever* (Llanura) Fig. 57, que forma una hilera en el suelo que obliga a los espectadores a mirar hacia abajo para no tropezar con ella. Sobre estas obras Carl Andre ha comentado:

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

«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»⁵. Esta frase evidencia la voluntad de que este tipo de obras no se reduzca a la materia encerrada en la simple hilera de ladrillos colocada en el suelo, sino que abarque todo el suelo, que la obra sea todo el espacio de la habitación en el 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 denominada con propiedad "sin fin", no resolvía del todo el problema intuido por Carl Andre. La espejeante superficie del lago le había sugerido que «su obra debería ser tan lisa como la superficie del agua» y las hileras de ladrillo seguían irguiéndose, aunque muy brevemente, sobre el suelo; para conseguir este deseo, en 1967 instaló la primera de una serie de obras que forman dameros con chapas metálicas colocadas como losas de pavimento. Esta escultura estaba construida con placas cuadradas cortadas de una gruesa plancha de acero que había comprado en una chatarrería. Estas piezas habían sido colocadas directamente sobre el suelo de la galería de arte, como si éste hubiese sido reenlosado.

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

A pesar de su ínfima altura, materialmente imperceptible, pues apenas llegan a tener un centímetro de grosor, estas obras tienen una clara presencia física en su anchura espacial, 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 de unos treinta por treinta centímetros, que no se encuentran unidas entre sí. La obra se extiende sobre el suelo cuando se exhibe

⁵ Citado por BOURDON, David: «The Razed Sites of Carl Andre: A Sculptor laid low by the Brancusi Syndrome», Artforum, Nueva York, Octubre 1966, p. 15.

siguiendo las instrucciones de distribución y contorno fijadas por el artista, pero la obra desaparece cuando estas baldosas son recogidas y apiladas para su almacenamiento. Eventualmente el artista puede dar instrucciones para otras disposiciones, como sucedió en 1970 en la exposición de su obra realizada en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, donde se exhibieron treinta y seis "llanuras" unidas para formar una eventual nueva obra titulada *37 Pieces of Work*, que combinaba 1.296 placas individuales y seis metales diferentes, según un orden matemático determinado correspondiente a posibles combinaciones aritméticas, según el tamaño de la unidad modular.

Sobre este tipo de obras que consiguen, en su inmaterialidad, establecer nuevas relaciones con el espacio que ocupan y les circunda, Achille Bonito Oliva ha señalado: «Esta materia se dispone como unidad de medida del espacio ocupado, que es considerado como extensión bidimensional. El espacio ocupado por la escultura es a su vez espacio concreto y medida de ese espacio»⁶. La doble cualidad de ocupar el espacio y de medirlo a la vez va a ser un tema muy recurrente de algunos artistas dedicados a las "instalaciones" y al "arte conceptual", como sucede con la obra del Mel Bochner.

Uno de los rasgos que más va a caracterizar a la escultura, y también a la arquitectura, a partir de los años sesenta, es el empleo deliberado de nuevos materiales jamás utilizados con anterioridad. Este interés por ciertos materiales va a distinguir físicamente la obra de los minimalistas de la de los escultores de otras tendencias. El "minimal art" se interesó por las cualidades específicas —intrínsecas y físicas— de los materiales, 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 concreta⁷.

Los escultores del "minimal art" han despreciado los materiales tradicionalmente asociados al tallado y modelado de la escultura, como el mármol, la piedra y el bronce, y han desarrollado su trabajo a partir de materiales relacionados con la industria y los procedimientos de la construcción de edificios. Una de las opiniones más extendidas es que parte del carácter arquitectónico que tienen las esculturas del "minimal

⁶ BONITO OLIVA, Achille: *Europe/America the Different Avant-Gardes*, Milán, Deco press, 1976, p.73.

⁷ Cfr. ROSE, Barbara: «La escultura norteamericana. », Op. cit., p.268.

art" procede de la utilización de este tipo de materiales y de los procedimientos constructivos empleados.

En los primeros años, cuando los escultores del "minimal art" eran muy jóvenes y no disponían de dinero para realizar muchas de las obras que deseaban, tuvieron que recurrir a estos materiales de construcción por motivos de carácter económico. Pero después, cuando pudieron realizar las esculturas tal y como las deseaban, siguieron empleando los materiales de construcción de los edificios pero con acabados muy sofisticados. Todos ellos se decidieron por emplear materiales industriales, como el hierro galvanizado, el acero laminado en frío, los tubos fluorescentes, los ladrillos refractarios, los cubos de goma-espuma, las láminas de cobre y la pintura industrial, que fueron utilizados de la manera más neutral posible, sin alterar su identidad específica⁸.

Todos los escultores minimalistas hacen suya la frase de Dan Flavin «Resulta para mi fundamental no ensuciarme las manos (...) Reivindico el Arte como Pensamiento»⁹. La capacidad conceptual del trabajo de estos escultores requiere de todo su tiempo, por lo que relegan el acto físico de construir sus obras a obreros especializados que conocen rigurosamente su trabajo y que han sido adiestrados para realizarlo 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 intrínseca»¹⁰

Flavin utiliza 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

⁸ Cfr. GABLIK, Suzi: «Minimalismo», en STANGOS, Nikos: *Conceptos de arte moderno*, Op. cit, p. 203.

⁹ Citado por TUCHMAN, Phyllis: «Reflexiones sobre Minimal Art», Op. cit, s.p...

¹⁰ Citado en *Ibid.*, s.p.

llama la atención en esta postura de alejarse del material no es el que "otros" ejecuten la obra, sino el que ésta obra esté ejecutada por "obreros" y "técnicos" de la industria: cerrajeros, carpinteros, electricistas, instaladores, que trabajan en la construcción de edificios. Parece como si los escultores requirieran ese estatus del arquitecto quien, desde la mesa de su despacho, da órdenes a diversos oficios que son los que materialmente ejecutan la obra mientras él piensa en la disposición de cada uno de los elementos que los instaladores deben colocar. 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.

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 su impecable obra, una extremada preocupación por la construcción y por los acabados. Baste como muestra esta frase de Robert Morris: «Conseguir una forma cúbica o rectangular, es construir de la forma más sencilla, más razonable, pero es también construir bien»¹².

Las corrientes posteriores al "minimal art", con el "arte povera" a la cabeza, han abandonado la utilización de objetos en serie, el cultivo de la "gestalt", y han derivado hacia otro tipo de materialidad con connotaciones críticas. El "povera", al negarse a crear un arte de consumo, ha utilizado 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 expresan sus materiales¹². Si bien estos nuevos materiales pobres parecen alejarse de la retórica del material unido a la construcción y a los problemas formales y perceptivos, también es cierto que la lección del minimalismo 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 materiales de construcción para la creación de esculturas, vuelve a ser retomado en los últimos años ochenta por las generaciones de escultores más jóvenes. Algunos artistas, como Per Kirkeby, Thomas Schütte o Wolfgang Luy, están construyendo con ellos su obra, demostrando que la

¹² Citado por HUICI, Fernando: «En torno al Minimalismo», en AA.W.: *Arte Minimal. Colección Panza*, Madrid, Ministerio de Cultura. C.A. Reina Sofía, p. 17,

¹² Cfr. ROSE, Barbara: «La escultura norteamericana...», Op. cit, p. 268.

apropiación que el "minimal art" ha hecho de ellos no fue más que un tímido aunque fructífero paso. El aspecto desprejuiciado con que han sido utilizados los materiales de construcción por parte de la escultura 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 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, evidenciando otra vida distinta de estos materiales que generalmente permanecen ocultos o son relegados a los lugares más recónditos de la edificación.

3.2 Cajas

El trabajo solitario de Jorge Oteiza que culmina en los años 1958 y 1959 con sus series de esculturas tituladas *Cajas Vacías*, permaneció totalmente desconocido fuera del ámbito personal del artista y fue injustamente valorado en su momento, situación que condujo a Oteiza a la inactividad como escultor. Sin embargo esta vía de trabajo comenzó a ser desarrollada, con independencia de los experimentos de Oteiza, en los Estados Unidos pocos años después.

Desde que en 1962 Tony Smith presentó su "caja negra" D/e Fig. 4, 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. En algunos casos, como en los cubos totalmente cerrados de Tony Smith, el volumen aparece impenetrable. En otros, como en algunas esculturas de Donald Judd o de Sol LeWitt, los artistas descubren algunas de sus caras y, desde ciertas posiciones, se hace accesible a la vista su espacio interior. En otros, el cubo es una simple insinuación de sus aristas o se convierte en un enrejado que divide regularmente el espacio interior, evidenciando su volumen, como sucede con esculturas como *Open Modular Cube* (1966) Fig. 13, de Sol LeWitt.

El artista californiano Larry Bell, por su parte, ha construido cajas con materiales transparentes que han ofrecido la posibilidad de contemplar todas sus caras a la vez, y poder ver en ellas reflejado el entorno de lo que cada una de las caras tiene enfrente.

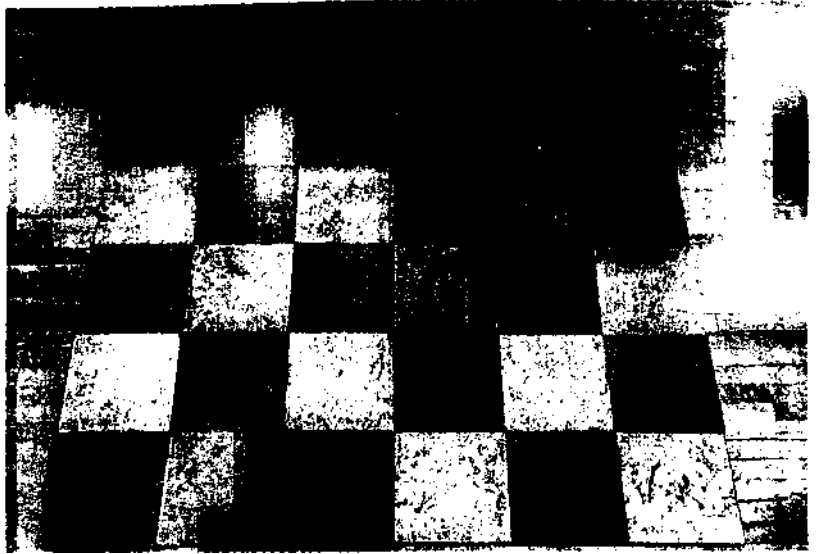


13

El tema de las cajas es tan obsesivo en el "minimal art" que algunos críticos consideran que obras absolutamente planas, como *Zinc-Lead Plain* (1969) Fig. 14 de Carl Andre, consiste en 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, más o menos variable, de una superficie, de un pavimento, estableciéndose una interpretación entre volumen-superficie y superficie-volumen¹³.

La caja, el volumen prismático, se convierte en el paradigma del "minimal art", y Donald Judd en su profeta, al restringir su obra, entre

¹³ Cfr. PLEYNET, Marcelim: *Lo enseñanza de la pintura* Barcelona. Gustavo Gili, 1978, p. 191.



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 período son construcciones de madera contrachapada y metal cubiertas de pintura. 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 cobra conciencia de que «Tres dimensiones son espacio real». Al hacer que su obra ocupara tres dimensiones, pretendía Donald Judd resolver el problema de liberarse de la carga ilusionista que tenía el arte pictórico del que provenía, pues opinaba que el espacio real era más poderoso y específico que el espacio representado¹⁴. Una de las razones que dio Judd 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

¹⁴ Cfr. GABLIK, Suzi: «Minimalismo», en STANGOS, Nikos: *Conceptos de arte moderno*, Op. cit, p. 206.

sintió atraído por la cualidad no artística que poseían todos 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 de metal y otras pintadas con pigmentos industriales. Estas obras tridimensionales son de una simplicidad tan radical que Donald Judd ha sido llamado "el estructuralista extremo"¹⁵,

De esta manera comienza a crear una extensa colección de obras escultóricas sin peana compuestas por series de cajas prismáticas y cubos puestos en el suelo o fijos en los muros, que siguen una estricta progresión geométrica y son fabricados industrialmente con materiales que evidencian 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 constituyentes¹⁶.

La pared, sobre la que se cuelgan los cuadros, le atrae por igual que el suelo. Desde 1964 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 pieza, hoy destruida, que tituló *Progresión*, esta obra consistía en un tubo de sección cuadrada de aluminio al que se encontraban cosidos varios fragmentos de tubo de igual sección, cuyos tamaños y separaciones seguían una misma 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 Fig. 15.

Sobre estas obras comenta Steven A. Nash: «Las cajas metálicas, con un preciso acabado, tienen la austera rectilínea 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 super-

* ¹⁵ Cfr. WALKER, John A.; *El arte después del Pop*, Barcelona, Labor, 1975, p. 30.

¹⁶ Cfr. *Ibid.* p. 30.

ficies revela una sensualidad contenida, otra característica de la obra de Judd»¹⁷.

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 de *Untitled*, con el fin de eliminar, desde el propio título, cualquier referencia, siguiendo su conocida máxima "nada de ilusiones, nada de alusiones".

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, que se colocan una sobre otra, como formando una columna, colgadas de la pared y separadas entre sí una distancia determinada Fig. 8. Las cajas se disponen de tal forma que el intervalo entre dos elementos debe ser igual a la altura de un elemento y las cajas se van colocando una sobre otra hasta llegar al techo de la sala en la que se instalan. *Untitled* puede, por tanto, ser considerada como un segmento sacado de un continuo. Lo arbitrario de la longitud de este segmento queda confirmado en las instrucciones que Donald Judd proporciona al personal que instala su obra, 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 instale la obra.

Los materiales con los que han sido construidos los distintos ejemplares de estas series, aun perteneciendo al repertorio industrial indicado, son muy diferentes: acero laminado, hierro galvanizado, aluminio o cobre. Algunos de estos materiales son recubiertos con capas de pintura esmaltada o de laca, aplicada a pistola; en otras obras ha utilizado también el plexiglás translúcido como material que conforma algunos

¹⁷ NASH, Steven A.: «Catálogo», en AA.W.: *Un siglo do escultura moderna*, Op. cit, p. 161.

lados de las cajas, con lo que evidencia 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 no relacionadamente, siguiendo progresiones matemáticas o alineadas "una tras otra" de manera tan neutral, autónoma y monótona como contar¹⁸. 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. La repetición, la adición o la yuxtaposición 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 los cuadros, se encuentran ya realmente alejadas de la pintura la cual, a pesar de su voluntad no referencial, no logra evitar contener una cierta dosis de ilusionismo, y se encuentran también totalmente 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 es 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, carácter que ha sido evidenciado por Marcelin Pleyne: «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)»¹⁹.

¹⁸ Cfr. CARLSON, Prudence: «Donald Judd's equivocal Objects», *Art in America*, Nueva York, Enero 1984, p. 114.

¹⁹ PLEYNET, Marcelin: *La enseñanza...*, Op. cit, p. 192.

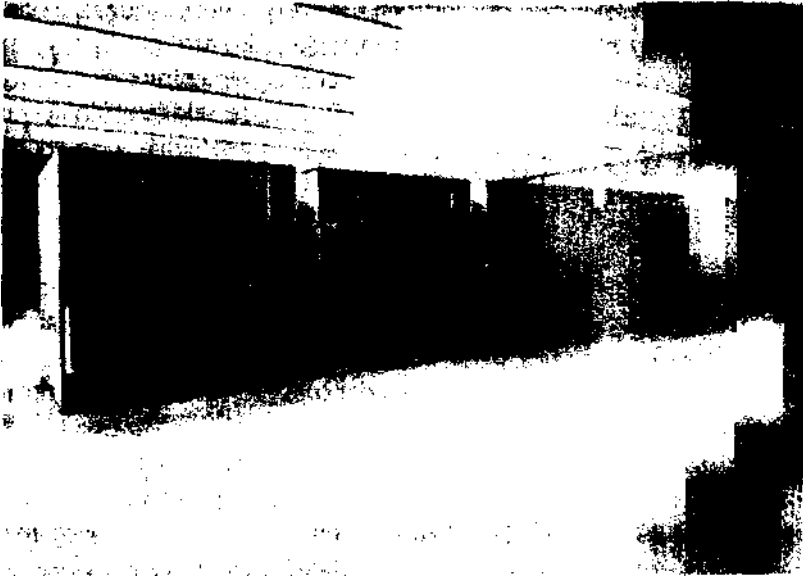
Donald Judd, en su afán de conseguir la inexpressividad, huye también del gesto del artista y de dejar cualquier rasgo de autoría en su obra al conformarla con piezas impecablemente construidas en talleres por obreros muy especializados, cuya fabricación requiere de complicados sistemas de anclaje y empernado 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 dado 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 propia presencia. La obra empieza y termina en sí misma, y remite sólo a sí misma, de forma casi tautológica²⁰. 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 posibilidades 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 para la vista que 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. 15, en las que por la izquierda avanza una progresión de fragmentos de tubo cuadrado, mientras que por la derecha avanza una progresión idéntica de espacios sin tubo. Sin embargo, ambas progresiones, aun siendo métricamente idénticas, no parten del mismo término inicial, con lo que el espado ocupado por el tubo cuadrado de aluminio es mayor que el 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 perceptiblemente igual un espacio hueco que uno lleno.

En obras que se apoyan sobre el suelo, como las cajas de madera contrachapada, *Untitled* Fig. 16, todas las cajas son idénticas en cuanto a

²⁰ Cfr. CLOT, Manel: «Propuestas específicas», *Cyan* n.º9, Madrid, Abril 1988, p. 14.



tamaño materiales y procedimientos constructivo, todas se encuentran alineadas y separadas a la misma distancia una 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 diversas posiciones según ángulos determinados. El tamaño de las cajas y su disposición impiden que podamos contemplarlas todas a la vez, de un solo golpe de vista, por lo que debemos realizar un recorrido longitudinalmente a la disposición de la obra. Percibimos entonces, de forma secuencial, la diferencia que trastorna la simetría del contorno y 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 nos enfrentamos a un objeto artístico con tan poca atracción visual como un cubo de acero, nuestro interés estético tiende a virar de las relaciones internas a las externas; por ejemplo, a la relación entre nuestro concepto ideal y mental de "cubo" y la forma y la iluminación constantemente alteradas del cubo, mientras lo contemplamos y nos movemos a su alrededor²¹.

La dualidad de niveles de percepción, uno real y otro conceptual, en este tipo de obras, es mucho más evidente y premeditado en las esculturas de Sol LeWitt, artista puente entre el "minimal art" y el "arte conceptual".

3.3 Evidencia de las tres dimensiones del cubo

Durante la segunda mitad de los años sesenta Sol LeWitt estudia 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 marcadamente geométrica y una serie de cubos utilizados con carácter modular que se presentan en dos versiones, o bien formados por sus aristas o bien por sus caras. Este vocabulario básico, sin embargo, le ofrece múltiples posibilidades de combinación con las que consigue una complejidad de resultados asombrosa.

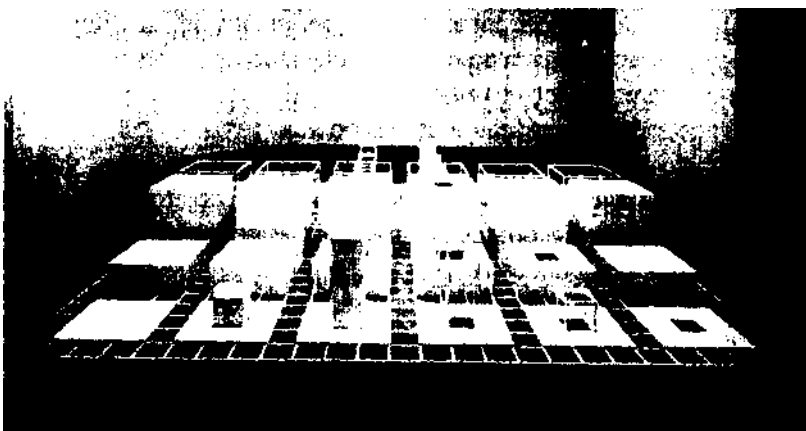
Gran parte de las obras de Sol LeWitt de esta época estudian algunas particulares relaciones entre cubos modulares y cuadrícula bidimensional, según progresiones matemáticas que conforman diversos efectos visuales y físicos, que exploran el contraste entre el orden conceptual y el desorden visual.

El cubo, segundo grado de abstracción del objeto "caja", va a ser el elemento modular sobre el que Sol LeWitt va a trabajar. El cubo es una

²¹ Cfr. WALKER, John A.: *B arte después del Pop*, Op. cit., p. 26.

idea matemática, un cuerpo geométrico, una de las formas más cerradas, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función de habitar²².

En alguna de las esculturas de Sol LeWitt, como las pertenecientes al grupo *Serial Project* Fig. 17, construidas desde 1966, parece pretender agotar por completo la progresión que va de la forma abierta a la cerrada. La obra, de la que LeWitt ha realizado distintas versiones, consiste en una serie de módulos cúbicos, inmaculadamente blancos, que se colocan siguiendo fórmulas de distribución matemática, sobre una base plana cuadrículada e isótropa que puede interpretarse como una reminiscencia del espacio pictórico bidimensional.



17

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 conociendo la obra únicamente a través de fotografías o de la maqueta. Estos efectos se acentúan con los que producen las sombras autoarrojadas y proyectadas sobre los muros circundantes, que convierten a ésta estructura, desde el punto de vista perceptivo, en una obra extremadamente compleja.

En obras permutatorias como esta, Sol LeWitt no está interesado en agotar todas las posibilidades de la combinatoria. Al contrario, él sólo

²² Cfr. PIRSON, Jean-Francois: *Lo estructuro y el objeto*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias. 1988, p. 40.

está interesado en plantear el "sistema", en presentar 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, imaginando 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 disponer de una figura con una potente "gestalt", como es el cubo —recuérdese que es precisamente un cubo de Necker la figura elegida por Kurt Koffka para explicar las cualidades de una "gestalt"²³, le permite a Sol LeWitt recurrir a la facultad de la memoria del espectador en obras como *Incomplete Open Cubes*, de 1974, serie de la que ha realizado ciento veintidós cubos diferentes a los que les faltan alguna(s) arista(s), pero en los que, como en 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 reside no en un objeto considerado aisladamente, sino en el proceso de transformación de la forma y en las combinaciones que 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 increíble presencia en la que, no ya la obra sino todo el espacio interior y exterior a ella, cobra una particular importancia.

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".

«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 ésta revelación y retrocede rápidamente a su punto de vista individual»²⁴. La experiencia perceptiva de una

²³ KOFFKA, Kurt: «Algunos problemas de la percepción espacial», en KOLER, W., KOFFKA, K. y SANDER, F.: *Psicología de la forma*, Buenos Aires, Paidós, 1973.

• LIPPARD, Lucy R.: «Sol LeWitt: Non-visual Structures», *Artforum*, Nueva York, Abril 1967, pp. 42-46, y en LIPPARD, Lucy: *Changing...*, Op. cit., p. 164.

estructura de Sol LeWitt resulta ser inquietante, la relación que establece la obra con el espacio en el que se instala es sorprendente. La obra, liviana, formada por cubos virtuales, física y perceptivamente vacíos, 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 la pared de la sala en la que está instalada. 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 tiempo»²⁵. Se establece una relación hipnótica con la obra que atrae al espectador, quien materialmente danza alrededor de la escultura mirando a los lugares más insospechados, mientras intenta captar cuál es el potente misterio que le obliga a moverse en torno suyo 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»²⁶.

3.4 La filtración neoclásica

Gran parte de la presencia física que estas obras tienen no se debe solamente a su buena "gestalt" y a la escala que utilizan, que sin ser

²⁵ PIRSON, Jean-François: *La estructura...*, Op. cit, p.40.

²⁶ STOULLING, Claire, en AA.VV.: *La Collection*, París, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 367.

gigantesca sobrepasa en muchos casos la estatura del hombre, sino al color y a la textura que poseen.

Estas obras, generalmente construidas en aluminio o en madera, están acabadas en laca blanca, lo que confiere a estas 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, 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 las inflexiones, apunta estilísticamente al Neoclasicismo, y compara la predilección de LeWitt por el blanco inmaculado con la predilección 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 de la real²⁷.

Tal vez sea por esta razón que la impecable presencia de las estructuras de Sol LeWitt parece imponerse al espacio y al espectador causando el regocijo que Winckelmann sentía ante los académicos vaciados de desnudos.

Pero es que, además, esta presencia que sobrepasa el métrico contorno físico de la obra extendiéndose a todo el espacio, tiene otra connotación neoclásica en su identidad con la categoría de lo sublime. Estas obras, con su tamaño dominador y con la idea de ser sólo una referencia, un fragmento, de un orden total, capaz de extenderse indefinidamente a través de nuestro pensamiento, nos remite a la idea de lo sublime.

Estos datos le sirven a Joseph Masheck para establecer una alambicada relación entre la obra de LeWitt y la arquitectura que se aparta de las obvias relaciones que habitualmente se establecen: «La primera fase del Neoclasicismo en Europa fue el recuerdo Paladiano inglés en arquitectura y las artes relacionadas con ella (...) La preferencia del Neo-Paladianismo por las formas geométricas elementales y su reduc-

²⁷ MASHECK, Joseph: «Kuspil's LeWitt: Has he got Style?» *Art in America*, Nueva York, Nov-Dic. 1976, pp. 107-108.

tivo 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 erótica»²⁸. Masheck relaciona los conceptos de orden, sublimidad, blancura y neo paladianismo para concretar la filiación estilística de la escultura de Sol LeWitt.

Pero hay más, en este mismo artículo establece otra 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 (XVIII.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 cual es el volumen de "tres medidas", cuánta harina molida es. Agudizando el énfasis bíblico de volumen medible puro el artista incluye una 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 conceptual»²⁹. 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 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.

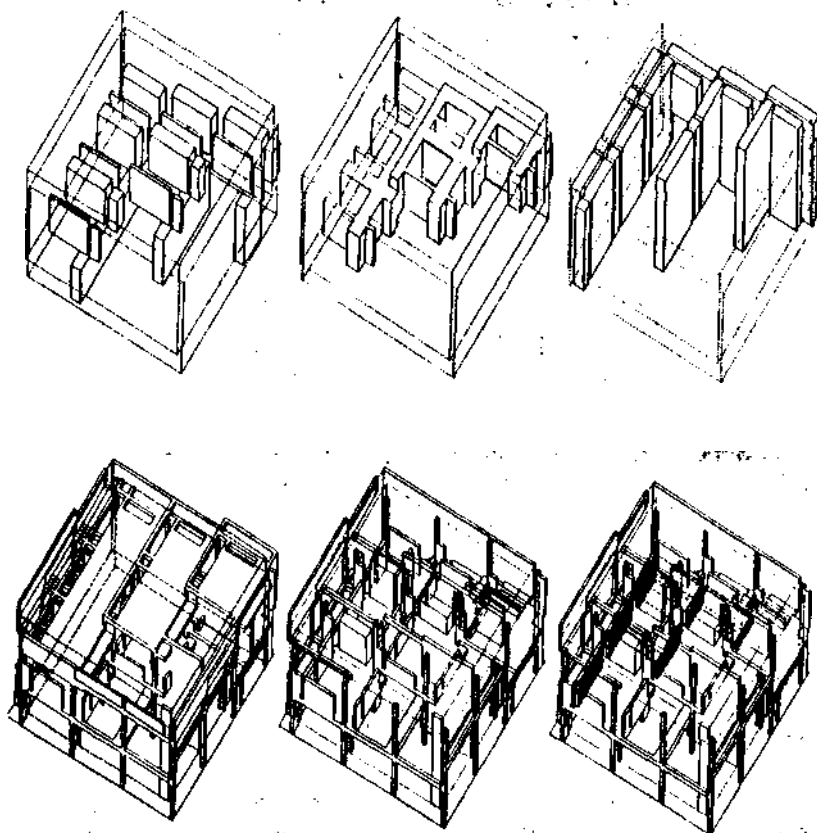
La idea, sin embargo, no es nueva, cuando Le Corbusier pretende una arquitectura autónoma y decide renunciar a la tradición, analiza "La

²⁸ Ibid., p. 108.

¹⁹ Ibid.p. 108...

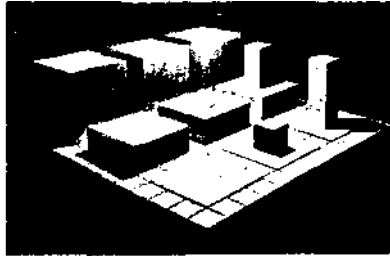
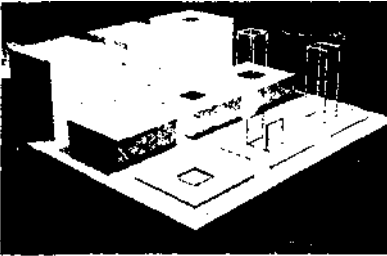
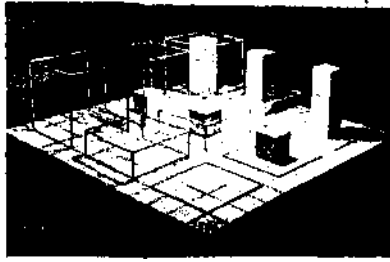
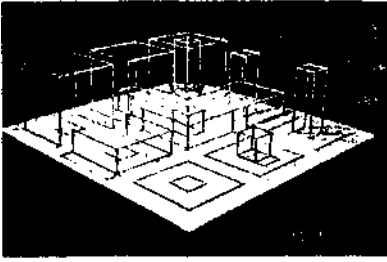
lecon de Rome³⁰, descubriendo que el repertorio retórico de las figuras simples, de los volúmenes platónicos que va a utilizar en su arquitectura nueva, ya se encontraban en los monumentos de la Roma clásica.

No es casual tampoco que cuando Le Corbusier utiliza el ángulo recto—que no es otra cosa que un cubo incompleto que nuestra mente, idealizándolo, puede completar— y genera 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 de su volumen real.



18

³⁰ LE CORBUSIER: «La lecon de Rome», *L'Esprit Nouveau*, Paris, 1921.



19

Es aquí, tal vez, donde podemos encontrar el punto de unión entre el repertorio formal de la obra de Sol LeWitt y de los artistas del "minimal art" con la obra 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 *House II*, que Peter Eisenman diseñara en 1969, tenga un desarrollo proyectual Fig. 18 tan similar al *Serial Project I* Fig. 19 de Sol LeWitt, ni que la casa de Eisenman, una vez construida, adopte una apariencia y una presencia que inevitablemente recuerda a las esculturas de Sol LeWitt.

Peter Eisenman para llegar a la formalización de esta casa realiza 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»³¹.

³¹ EISENMAN, Peter: «Arquitectura de Cartón: Casa II», en AA.W.: *Five Architects*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 25.

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 plata en sus fachadas, reforzado por el carácter marcadamente geométrico de sus composiciones, 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 Isozaki. La obra de todos estos arquitectos se encuentra muy próxima a la iconografía minimalista de Sol LeWitt y participa de un cierto carácter neoclásico.

Sirva como botón de muestra el *Museum für Kunsthandwerk* (1979) de Richard Meier, inmaculado edificio de un blanco cegador, que comparte el solar con un pequeño edificio existente del siglo XVIII, la Villa Metzler, de influencia vagamente paladiana. 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 3,5°, que contradicen la serena impronta minimalista que ofrece la imagen exterior del edificio. El afán manierista por complicar el espacio que se denota en la arquitectura actual, invalida la posibilidad de calificar a ninguna obra arquitectónica de estrictamente minimalista.

IV. Arquitectura y Minimalismo

Las dos imágenes arquitectónicas aparentemente más claras para ilustrar la relación entre arquitectura y escultura en el "minimal art" son los edificios formalistas de los "Five Architects" y los rascacielos prismáticos tardomodernos. En muchos casos la similitud parece tan obvia que son prácticamente nulos los estudios críticos en los que se establecen comparaciones formales, dándose por sentada la relación. Pero, si bien es cierto que hay una afinidad formal entre edificios y esculturas que sobrepasa la mera anécdota, no es menos cierto que existe un enfrentamiento radical de ideologías e intereses entre los arquitectos que gerencian los despachos donde se producen estos edificios y los escultores que teorizan sobre el contenido "conceptual" de su obra.

También es cierto, y este es tal vez el punto más importante, que hay una sintonía, más que interferencia, entre las sensibilidades de arquitectos y escultores, que hace 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 en su respectiva disciplina.

Es esta "sensibilidad común" la que hace que Philip Johnson, uno de los constructores de estos rascacielos, sea a la vez 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 "ziggurats" de Nueva York.

4.1 Una relación difícil

Aunque el "minimal art" es deudor de las últimas escaramuzas de la pintura de los años inmediatamente precedentes, pretende romper definitivamente con ella desbordando sus planteamientos más radicales, para lo cual necesita echar mano de procedimientos, técnicas y materiales que escapen a los recursos pictóricos. De aquí que se puedan encontrar muchas concomitancias entre el "minimal art" y la arquitectura, como son: determinados tipos de uso del espacio, geometría tridimensional, materiales industriales, ausencia de color pictórico, procedimientos constructivos, atención al entorno y al medio ambiente.

Sin embargo, parece como si existiera una radical divergencia entre la arquitectura y la escultura que se generan en el período 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 factores extra-arquitectónicos 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 antes, más o menos conscientemente, por la arquitectura 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, en la que los edificios adoptaban una forma, una composición y unos materiales determinados según su destino. Desde los orígenes del Movimiento Moderno 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 minimalismo.

Los volúmenes limpios, geométricos, blancos o neutros que se

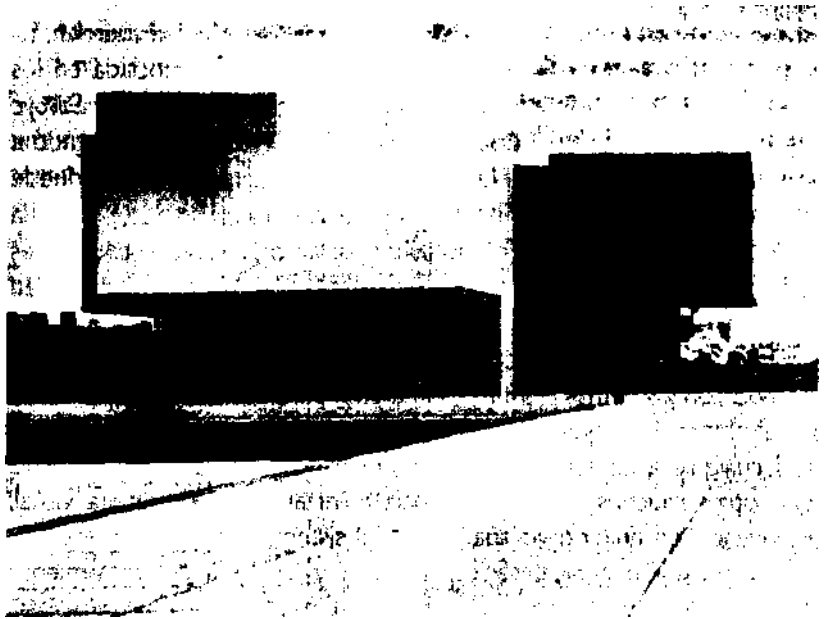
encuentran ordenados regularmente en el "minimal art" recuerdan, tal vez por eso, la imagen de la arquitectura moderna enunciada en los textos puristas de Le Corbusier y que jamás, exceptuando la *Villa Savoye* y algunas obras de Adolf Loos o Mies van der Rohe, se han llegado a construir. Esta es una de las razones por las que el «minimal art» puede ser considerado como el último intento de realizar la utopía de la modernidad. 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 añaganzas del sistema, tiende cada vez más hacia una visión arquitectónica. Toda la trayectoria del movimiento llamado minimalista apuntaba, en escultura, hacia ese fin»¹.

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 duros, que dotan al conjunto arquitectónico de un carácter monumental asociado a las formas de la escultura abstracta, con sus violentas prominencias y 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 a las que pueden haber influido². Sin embargo, esta influencia, posible y aceptada, no es suficiente para establecer una relación causal entre la escultura minimalista y un estilo arquitectónico concreto, y muy particularmente con el "brutalismo" cuya voluntad "expresiva" es manifiesta y choca frontalmente con los presupuestos anti-alusivos del "minimal art". Un edificio que podríamos poner como ejemplo de la posible influencia de la arquitectura brutalista sobre el

¹ ASHTON, Dore: «Monumentos para ningún lugar o para cualquier lugar», en BATTCKOCK, Gregory (Ed.) y otros: *Lo idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gilí, 1976, p. 18.

² Cfr. DREXLER, Arthur: *Transformaciones en...*, Op. cit., p. 11.

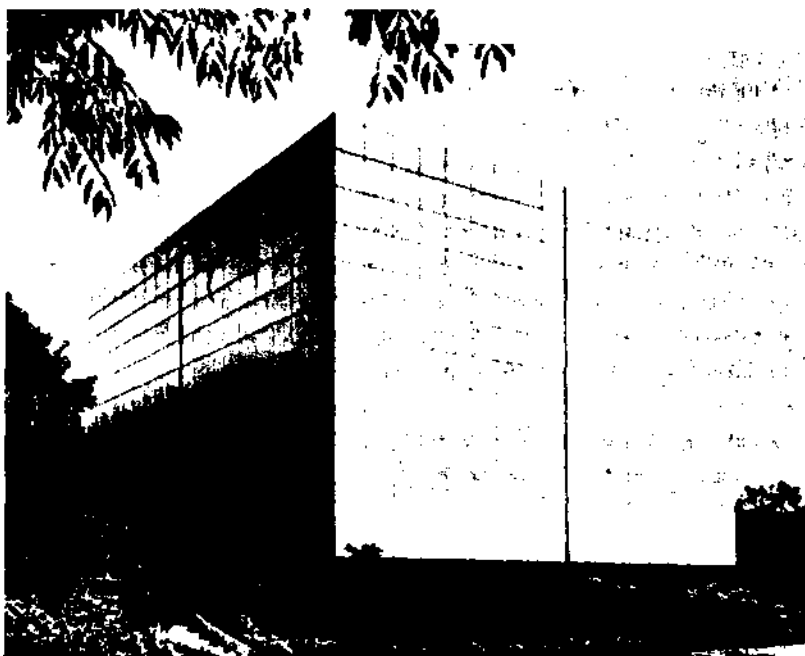


20

"minimal art" es el *Everson Museum* (1962-1968) Fig. 20, construido en Syracuse, Nueva York, por Ieoh Ming Pei, en el que unos impresionantes y voluminosos prismas lisos y ciegos se encuentran suspendidos en el aire como grandes ménsulas. Su carácter prismático, simétrico y limpio, parece haber sido concebido como una escultura minimalista por el arquitecto que, sin duda, a pretendido dotar a un edificio, como un museo de arte, de la apariencia formal de una gran escultura, aunque su cualidad de masa amenazadora sobre la cabeza de los visitantes está muy lejana de la cualidad de presencia que Tony Smith exigía a sus medidos volúmenes prismáticos,

La influencia formal de la escultura minimal sobre la arquitectura tardomoderna puede rastrearse en infinidad de edificios. Otro ejemplo puede ser el *Museo Ikeda de Arte del siglo XX* (1975) Fig. 21, de Bukichi Inoue, constituido por un único prisma rectangular, casi cúbico, que emerge del suelo como un objeto sin escala, en cuyas caras se advierte una trama cuadrangular similar a la utilizada por Sol LeWitt.

Varios rascacielos de Philip Johnson, realizados en colaboración con Burgee durante los años setenta, pretenden la condición de inmensas esculturas pseudo minimalistas, así sucede con el Centro I.D.S. de Minneapolis (1973) que es un monolito gigante; o con el *Penzoil Place* de



21

Houston (1976), formado por dos prismas cristalinos de color negro situados tan próximos que sus aristas, casi tangentes, delimitan una perfecta rendija vertical por la que penetra la luz, provocando sobre las superficies acristaladas diversos efectos ópticos similares a los que producen las esculturas de Larry Bell. Ambos edificios parecen pertenecer al repertorio de figuras geométricas sencillas que caracteriza al "minimal art", sin embargo se trata de una "simplicidad complicada" y rebuscada, de un "maximalismo" formal, opuesto al minimalismo.

Son muchos los críticos que se fían de las apariencias, que se conforman con 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"³. 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 *Cnb*, obra constituida por una pila prismática de

Cfr. WALKER, John A.: El arte después del pop. *Op. cit.* p. 34.

traviesas de madera, de la que destaca su «carácter arquitectónico, formado por módulos idénticos y materiales industriales»⁴.

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", entendiendo por industrial lo opuesto a "materiales y métodos artísticos", se remonta a los primeros momentos del "minimal art".

Surgen 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 esta escultura. Si no fuera porque la escultura minimalista surge de un desbordamiento de determinados presupuestos de la pintura, podríamos creer, si nos fiamos sólo de las apariencias, que ha sido el purismo arquitectónico quien ha provocado una tendencia escultórica denominada "minimal art". No ha sido así, **pero** tampoco sería cierto suponer que nada han tenido que ver 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 Tony Smith trabajase durante toda su vida como arquitecto. O que, también durante un largo período de tiempo, Sol LeWitt trabajó como dibujante de estructuras tridimensionales en el estudio de Ieoh Ming Pei⁵, un arquitecto que tiene obras que formalmente se encuentran muy próximas a ciertas configuraciones del "minimal art".

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, 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 es detectada tempranamente por Simón Marchan, quien comenta: «El "minimal" tiene

⁴ TUCHMAN, Phyllis: «Reflexiones sobre Minimal Art», Op. cit., s.p.

⁵ Cfr. LIPPARD, Lucy R: «Sol LeWitt: Non-visual Structures», Op. cit, p. 160.

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"⁶. La influencia de Buckminster Fuller es posiblemente más profunda de lo que intuimos en una comparación de formas, sus relaciones con la vanguardia artística americana de los años sesenta, están todavía por estudiar en profundidad, mientras que la popularidad que alcanzó su cúpula geodésica de la Exposición Universal ha empañado el conocimiento de otros de sus trabajos menos llamativos.

4.2 De la «máquina de habitar» al «objeto arquitectónico»

En el campo de la arquitectura parece generarse un proceso que culmina, casi de golpe, en la escultura minimalista, en la que confluyen, encamadas 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, el objetualismo. Todas estas cualidades han sido pretendidas por la arquitectura moderna y, de alguna manera, conseguidas, aunque en un período de tiempo tan dilatado que su consecución ha pasado desapercibida como acontecimiento.

Nos vamos a interesar ahora sólo por la condición de objeto en que la arquitectura ha caído, situación no tan evidenciada como en la escultura, que premeditadamente ha requerido este status con el "minimal art".

El primer paso que se da en el Movimiento Moderno para convertir a las obras de arquitectura en objetos, lo plantea claramente Le Corbusier cuando en 1923, en su conocido libro *Vers une Architecture* pide que una casa sea considerada "una máquina de habitar"⁷. La propuesta de Le Corbusier tiene en sí misma todos los ingredientes para llevar a

⁶ MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual...*, Op. cit, pp. 100-101.

⁷ LE CORBUSIER: *Hacia una Arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1965, p.73.

la arquitectura a una posición objetualista, para convertir a los edificios en objetos.

La industria que reclama Le Corbusier en sus textos de esta época es la industria que está sembrando de objetos mecánicos las casas, esas mismas casas que, en consecuencia, deben ser también objetos mayores que contengan y den sentido a los objetos pequeños.

Los objetos se pueden agrupar según series y familias, como han estudiado Jean Baudrillard y Juan-Eduardo Cirlot, entre otros⁸. 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 va a cobrar su pleno desarrollo a mediados del presente siglo, con el Estilo Internacional, me refiero al "modelo". Al igual que el escultor minimalista pretende no dejar huella de sus manos en la escultura-objeto y rechaza el contacto personal con el material, el arquitecto seguidor del Estilo Internacional rechaza el contacto con la topografía del terreno o con el entorno de la ciudad, rechaza el medio y aplica limpiamente sus repertorios de modelos 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 actual es bidimensional. La aplicación de modelos permite 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 las que se construyen los edificios pertenecientes al modelo elegido, es decir, a la familia de objetos elegidos.

Como tales objetos industriales, los edificios se pueden repetir idénticos o con sutiles diferencias, lo mismo que las series de cajas de Donald Judd.

Los modelos permiten reducir el espacio sobre el que trabaja el arquitecto a las dos dimensiones planas del papel, por lo tanto el archi-

⁸ BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*, Méjico, Siglo Veintiuno, 1969; y CIRLOT, Juan-Eduardo: *B mundo del objeto a luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986. **106**

tecto ya no construye en el espacio, simplemente dibuja planos en dos dimensiones. El proyecto, casi único trabajo que desarrolla el arquitecto en la actualidad, se escinde en dos herramientas distintas, con diferente carácter y contenido, que resultan a veces irreconciliables: el modelo de distribución, representado por las plantas en las que los arquitectos repiten los esquemas convencionales correspondientes a tipos estandarizados, y el modelo de imagen en el que se acomodan los huecos que deben aparecer en los alzados siguiendo patrones preelaborados de fachadas.

Estos modelos, en su repertorio de versiones, repetidos 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, al ser patrones estandarizados en la producción de edificios, ahorran al arquitecto una gran cantidad de tiempo. El tiempo es reclamado 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 actual 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. Esto es llevado hasta el extremo de desmaterializar la obra de arte y reducirla a la simple idea del artista.

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 los 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 proyectación y liberar a algunos de los arquitectos de las manualidades del dibujo y del cálculo, para dedicar su tiempo y su esfuerzo a pensar en términos espaciales y romper la inercia del trabajo basado sobre tipologías y modelos.

leoh Ming Peí confiesa: «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 dema-

siado 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 dibujos»⁹. En el mismo libro en que se recogen estas declaraciones, César Pelli reconoce que los consabidos dibujos en los que habitualmente trabaja el arquitecto no reproducen las cualidades importantes de un edificio¹⁰. Como contrapartida, esta arquitectura pensada, "dibujada mentalmente", enlaza tangencialmente con los métodos de creación de los escultores minimalistas y, curiosamente, resulta al final ser más objetiva, en su diferencia con los objetos en serie de la arquitectura convencional.

Parte de la pérdida del interés por el espacio en la práctica arquitectónica actual está ligada a este terrible problema, que no es otra cosa que la 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. Toda vez que el objetivo de este libro se centra en el campo de la arquitectura, entendida dentro del sistema de las artes, no nos seguiremos ocupando de estos problemas ni de la construcción masiva de alojamientos, y pasaremos 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 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 americanos que más habilidad tienen para generar edificios singulares, Charles Gwathmey confiesa: «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

⁹ Citado en DIAMONSTEIN, Barbarelee: *Diálogo con la arquitectura USA*, Op.cit. p. 140.¹⁰ Cfr. fbid.. p. 174. 108

lugar»", pero comprobamos 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 medio. Los rascacielos más grandes de Nueva York o de Chicago, con sus complicados programas, su inmenso tamaño y sus complejas relaciones urbanas, no logran evitar este carácter de cajas, de objetos que han sido cambiados de escala y colocados en la ciudad. La apariencia de caja cerrada, la textura 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 que, en cualquier momento, pueden ser tomados en su mano por un King Kong gigante que estuviera en su orden de escala.

Es este carácter objetual el que consigue que estos 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»¹².

La arquitectura se objetualiza también en un extraño intento por imitar formalmente a la escultura. En algunos ámbitos de la arquitectura, una repulsa por las tipologías y los modelos conduce a una serie de excesos en los aspectos formales. En muchos casos esos excesos formales, provenientes del expresionismo, son inconscientes; en otros, están pretendidamente buscados, como sucede con la *Greenwich Pool House* (1973-1974) de Robert A. M. Stern, 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»¹³. Sin embargo, la casa, que es formalmente muy pretenciosa, no consigue la apariencia de escultura porque no contiene ninguna de las cualidades escultóricas, ni antiguas ni actuales.

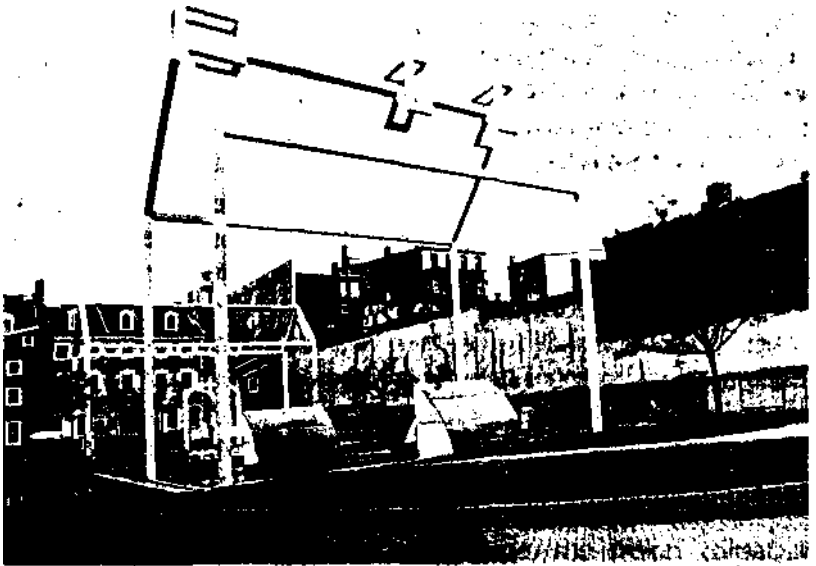
Un edificio que sí se ha convertido en una escultura, en un monumento netamente escultórico, es la casa de Benjamin Franklin en Filadelfia. En 1976, Robert Venturi y Denise Scott Brown rehicieron el

¹¹ Citado en Ibid, p. 46.

¹² Citado en Ibid., p. 56.

¹³ Citado en Ibid., p. 198.

Frankiin Court, patio en el que se encontraba originalmente la casa de Benjamín Frankiin, entonces ya desaparecida, aunque se conocía su emplazamiento exacto, su forma y su volumen. Existían, efectivamente, los cimientos originales de la antigua casa y algunos restos de muros, además de una amplia documentación gráfica que permitía poder realizar una reconstrucción, pero, en vez de hacer una banal reinterpretación historicista del edificio, Venturi y Scott Brown prefirieron mantener los restos arqueológicos que quedaban, construyendo a partir de ellos un museo subterráneo, y replicar la presencia de la casa realizando un objeto en el más puro "estilo" minimalista Fig. 22, con perfiles de acero



22

de sección cuadrada que reconstruyen la silueta de los dos edificios de que constaba la antigua casa de Frankiin, y los pintaron de color blanco, objetualizando así estas siluetas. De este modo se conservó la historia sin ningún artificio. La casa de Frankiin siguió ocupando el lugar en forma de memoria fantasmal, se creó un parque educativo y la ciudad de Filadelfia ganó uno de sus mayores entretenimientos urbanos"

¹⁴ WINES, James: *De-Architecture*, Op. cit, pp. 134-1 36.

El efecto de este fantasma inmaterial es muy similar al producido por los cubos de Sol LeWitt. El perfil cuadrado que recorre la silueta, evidencia la forma prismática de los dos edificios, eludiendo cualquier detalle. Al no ser muy grandes las siluetas se mantienen éstas en un tamaño todavía dentro del rango de los objetos; las chimeneas, que aparecen simbolizadas por otros prismas, recuerdan las esculturas de pared de Sol LeWitt, y el público, un poco atónito ante este inusual «monumento conmemorativo», pasea alrededor de las dos piezas realizando danzas de observación similares a las que se producen frente a las esculturas de Sol LeWitt. Escultura, objeto y arquitectura se conjugan aquí realmente en una sola obra.

4.3 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 estos fueran, Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt o Robert Smithson, artistas dotados de una sólida formación en historia y teoría del arte y también en filosofía, han reflexionado y publicado una buena cantidad de escritos 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, que ha conducido a la escultura a la consideración de arte pionero. 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 publicó¹⁵, conforman parte del corpus teórico sobre arte y estética más interesante y coherente de la segunda mitad de este siglo, y suponen uno de los esfuerzos más grandes para seguir manteniendo a las artes dentro del mundo del conocimiento.

¹⁵ JUDD, Donald: «Specific Objects», Op. cit; MORRIS, Robert: «Notes on Sculpture», *Artforum*, Nueva York, Febrero 1966, Octubre 1966, Verano 1967 y Abril 1969; SMITHSON, Robert: HOLT, Nancy (Ed.): *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York. New York University Press. 1979.

Por el contrario la arquitectura ha ido cayendo en la autocomplacencia del empirismo y olvidando toda la carga humanista, teórica y conceptual que hasta finales del siglo pasado ostentaba y le había conducido a ser considerada la primera entre todas las artes. No es este el lugar para analizar las causas de tan triste mutación, pero sí para hacer notar que, mientras que los artistas de este siglo, desde Kandinsky, Malevich o Klee, hasta los minimalistas, 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 "pulsar el levísimo pincel", y retomado por Dan Flavin en su frase: "no ensuciarse las manos" que evidencia la situación del artista como intelectual, la arquitectura ha roto con su tradición tratadista y, en este siglo, los dos únicos libros publicados que implican un posicionamiento teórico coherente, aunque no se pueden acercar ni lejanamente a lo que es un tratado de arquitectura, 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 historiadores y teóricos. La voluntad de establecer una nueva teoría de la arquitectura, detectada en Aldo Rossi, ha evidenciado 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 extrema¹⁶.

El fenómeno de la ausencia, no ya de tratados, sino de una verdadera crítica de arquitectura ya ha sido analizado y denunciado por Valeriano Bozal en una ponencia que realizó en 1987 en Madrid, ante la Asociación Española de Críticos de Arte¹⁷.

Si quisiéramos suponer que existe una "arquitectura minimal" deberíamos comenzar por encontrar el corpus teórico que la avale como tal "arquitectura minimal", los escritos donde se expusieran sus postulados y sus contradicciones y compararlos con los de la escultura. La primera

¹⁶ Cfr. ROSSI, Aldo: *Para una arquitectura de tendencia*, Gustavo Gilí, Barcelona 1977, p. 202.

¹⁷ Véase: BOZAL, Valeriano: «Crítica de arte y arquitectura», en AA.VV.: *La arquitectura de hoy*, Madrid, Asociación Española de Críticos de Arte, 1987.

realidad con la que topamos es que no existen textos sobre una supuesta "arquitectura minimal", aunque si es cierto que en el ámbito expositivo 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»¹⁸, en el que da a entender que existe una escuela o tendencia de arquitectura en Japón que se puede encasillar como perteneciente a la estética del "minimal art". Posteriormente, una editorial francesa ha puesto en el mercado un libro titulado *Tadao Ando; Minimalisme*¹⁹ en el que se pretende presentar a Tadao Ando como un arquitecto minimalista. Por último, Koji Taki matiza esta veta supuestamente minimalista 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 Coso *Sumisyoshi*, 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, salidas del compás. Las formas de Ando no hacen mención directa de ningún estilo histórico»²⁰.

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 aspecto de "geometría de regla y compás".

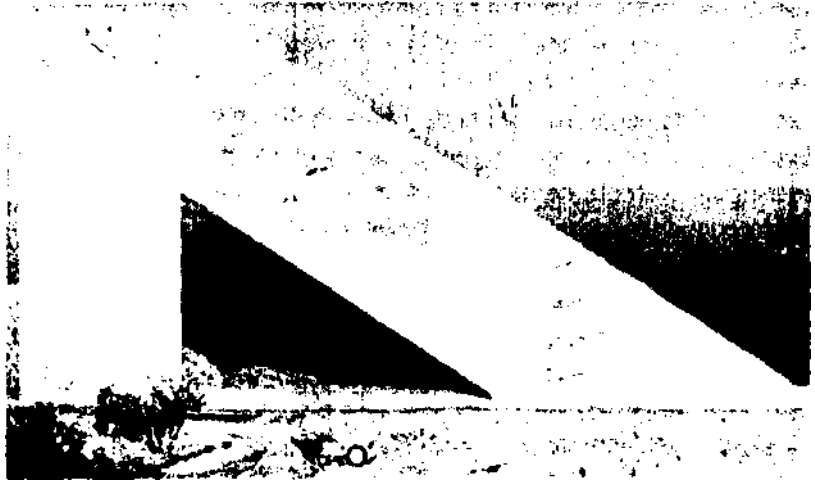
Y es en el campo del formalismo reduccionista, a falta de otro campo teórico, en el único en el que podemos hablar de coincidencias entre ciertas obras de arquitectura y la escultura del "minimal art". Por lo demás la arquitectura y la escultura de formas geométricas primarias y limpias con contornos duros, han seguido caminos paralelos sin encontrarse.

¹⁸ MORTON, David: «Japanese Minimalism», *Progressive Architecture*, Mayo 1980.

¹⁹ AA.VV.: *Tadao Ando: Minimalisme*, París, Electa Moniteur, 1982.

²⁰ TAKI, Koji: «¿Minimalismo o monotonía? La metodología de Tadao Ando: Análisis del contexto» en FRAMPTON, Kenneth (Ed.): *Tadao Ando. Edificios, proyectos, escritos*, Barcelona, Gustavo Gilí, 1985, p. 18.

Parece inmediato relacionar los prismáticos rascacielos de Nueva York o Chicago con las prismáticas esculturas de "minimal art". Aparentemente pertenecen, cada uno en su escala, al mismo repertorio objetivo, parecen compartir la misma "especificidad". Algunas esculturas minimalistas parecen ser maquetas de obras arquitectónicas, así sucede con la obra *Sin título* (Tres elementos en forma de ele) Fig. 6 de Robert Morris con respecto al Robert R. *McMath Solar Telescope* Fig. 23, de Kitt



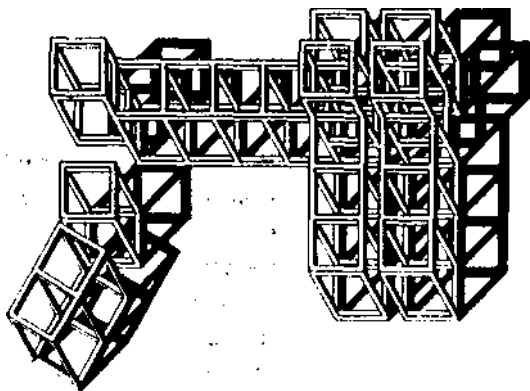
23

Peak, diseñado por Myron Goldsmith para la empresa Skidmore, Owings & Merrill, y por el contrario, las maquetas realizadas para decidir el diseño final, tal y como fueron presentadas, pueden pasar por ser una serie de esculturas minimalistas Fig. 24.

24

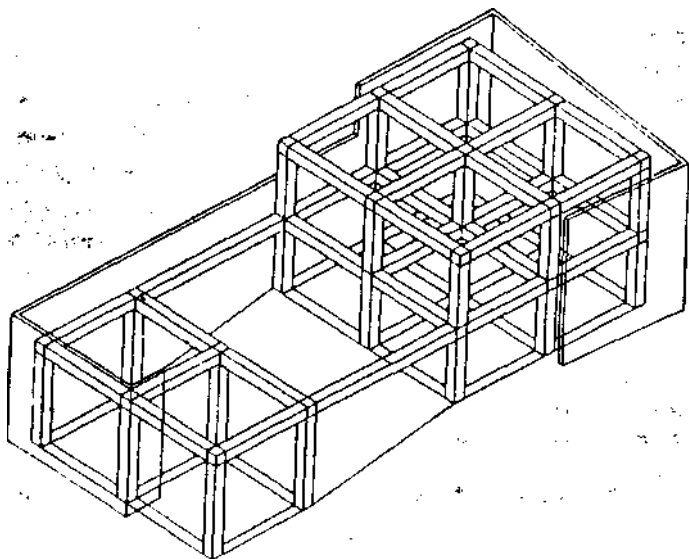


En otros casos esta similitud es intencionadamente forzada, como sucede con el dibujo esquemático de Arata Isozaki del Museo de la prefectura de Gummo Fig. 25, en el que premeditadamente ha repre-



25

sentado la descomposición en cubos del edificio, apropiándose de la difundida imagen de las estructuras cúbicas de Sol LeWitt; en este dibujo, las aristas de los esquemáticos volúmenes del museo son representadas como las barras de sección cuadrada utilizadas por Sol LeWitt en sus esculturas. Esta misma imagen ofrecen algunos dibujos de Tadao Ando, como la "Axonometría conceptual" de la *Residencia Kosbino* Fig. 26, donde no sólo utiliza la misma configuración del cubo subdividi-

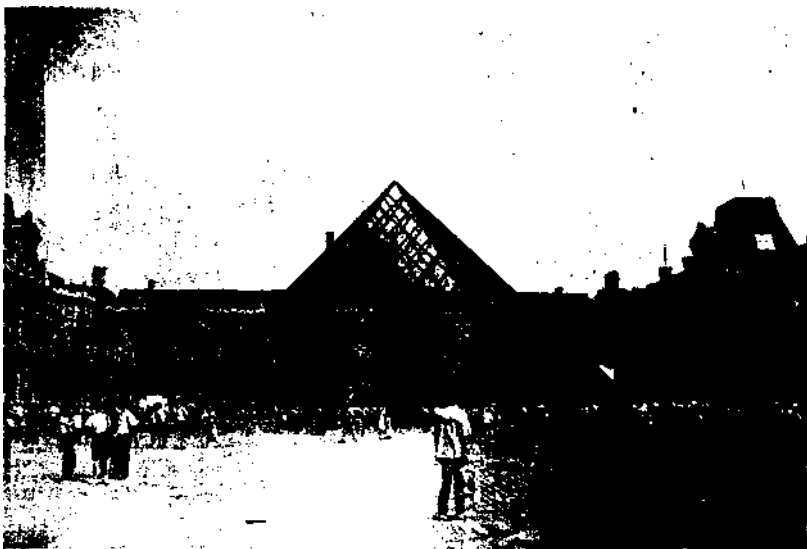


26

do y el mismo tipo de expresión gráfica de Sol LeWitt, sino que este esquema es calificado por el arquitecto de "conceptual", tal y como LeWitt califica a su arte.

Pero estas forzadas similitudes, colocadas como trampas ante los ojos de los lectores distraídos de revistas, son tal vez las relaciones menos interesantes que podemos encontrar entre la arquitectura y la escultura de este período. 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 americana, más que del interés de los arquitectos por la escultura minimalista y por las nuevas relaciones que ésta establece con el espacio, la geometría 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 condicionantes de carácter estructural, como expone Myron Goldsmith muy claramente en su libro *buildings and Concepts*².

En este contexto llama la atención el oculto hilo entre la obra del arquitecto ecléctico Ieoh Ming Pei y las esculturas de Sol LeWitt. Aunque sería también fácil establecer semejanzas formales entre la pirámide del nuevo acceso al Museo del Louvre Fig. 27, de Ieoh Ming Pei, y las

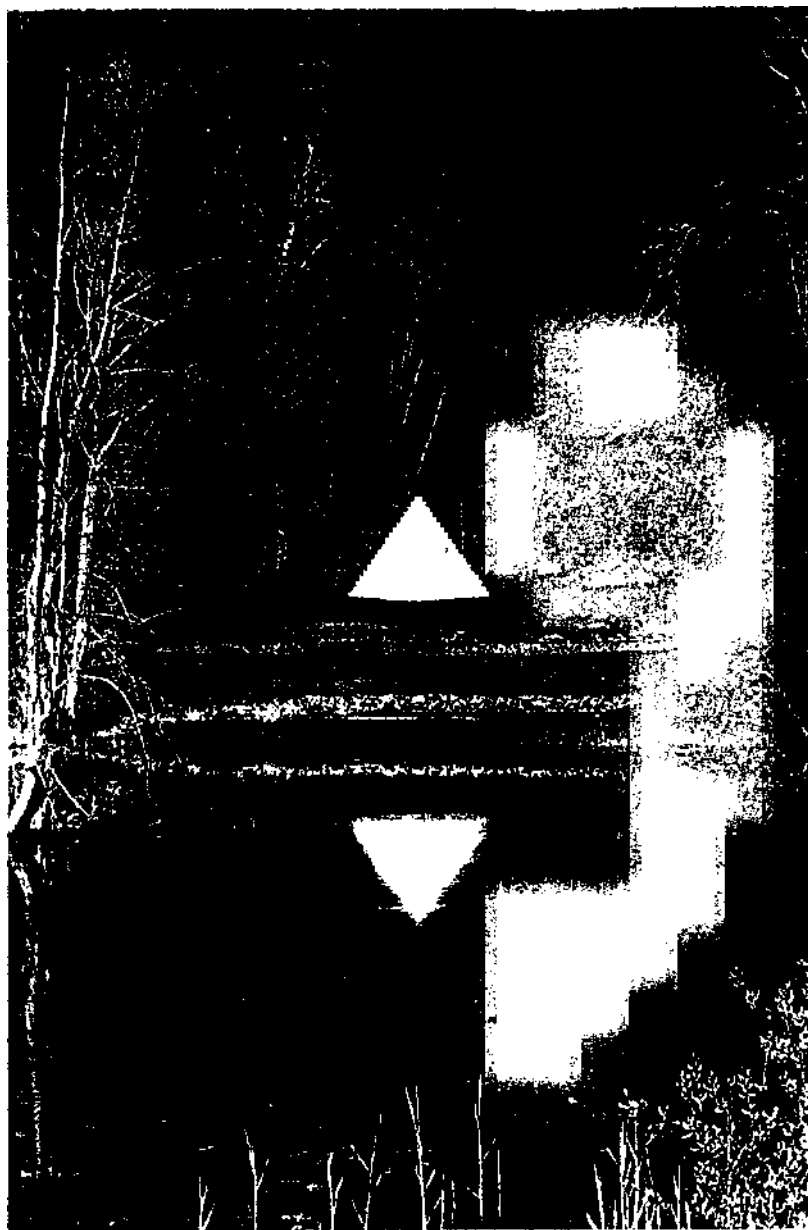


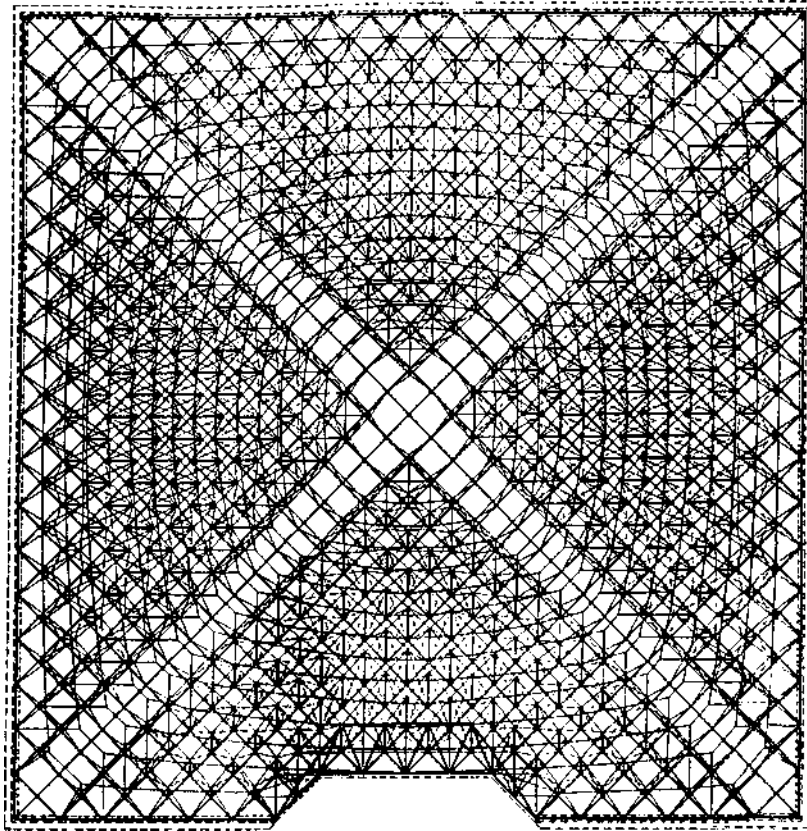
27

GOLDSMITH, Myron: *Buildings and Concepts*, Nueva York, Rizzoli International, 1987.

diversas piramides que LeWilt ha realizado, como su *White Pyramid Fig.28*, construida en Münster, y más aún entre el dibujo de la planta de

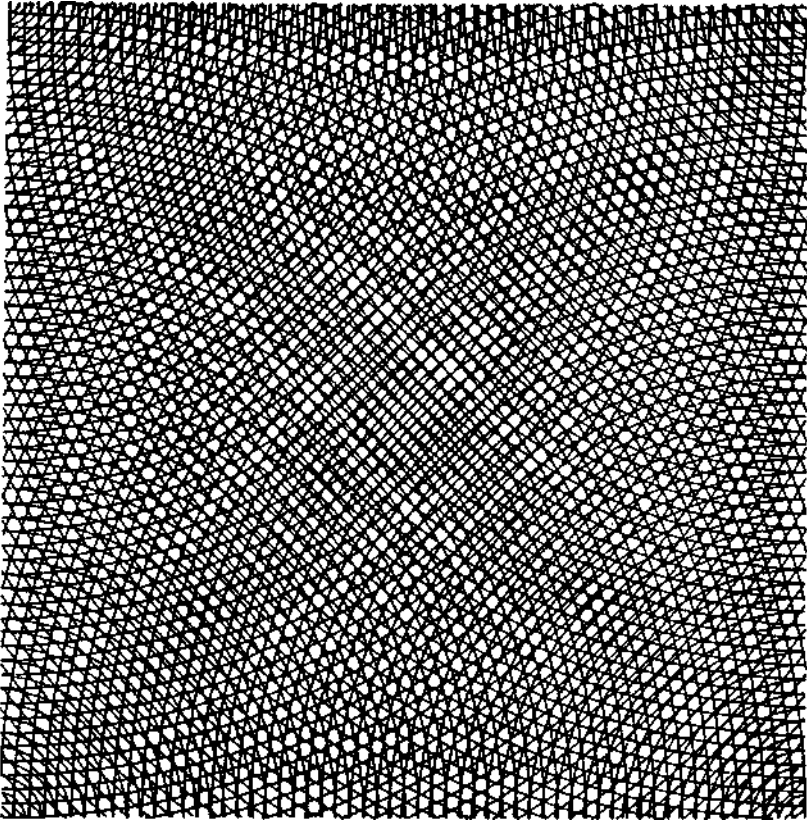
28





la pirámide del Louvre Fig. 29 y algunos de los *Wall Drawings* Fig. 30 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 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 que la aureolen de ese carisma de clasicismo que tienen las esculturas de LeWitt. Esto se aprecia en edificios como el *Everson Museum* Fig. 20 o la *National Gallery of Art* de

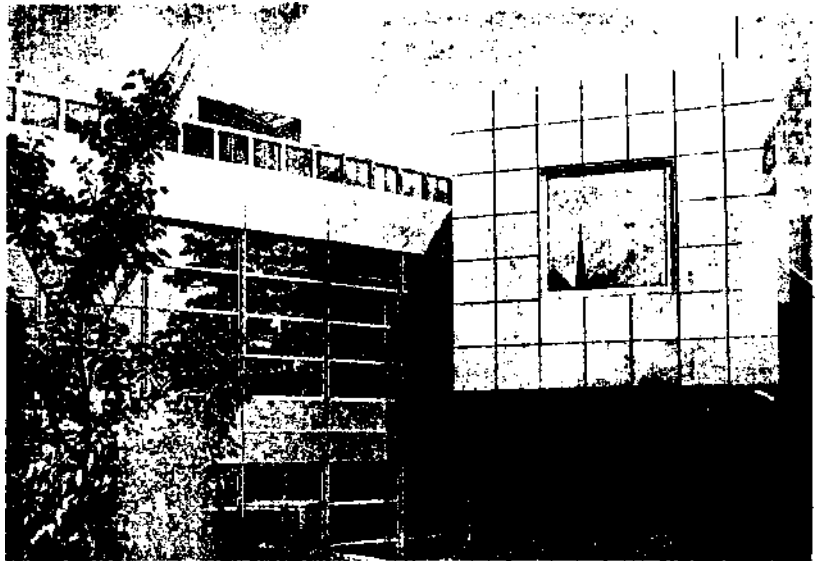


Washington, edificio que surge de la división de un solar trapezoidal en dos triángulos, uno rectángulo y otro isósceles, surgidos de una trama regular en planta, similar a las Series de LeWitt, pero, en este caso, la trama se origina a partir de una figura romboidal en vez de cuadrada.

Desgraciadamente no son muchas las obras de leoh Ming Peí donde esta coincidencia empática con la obra de Sol LeWitt se realiza, ya que al ser uno de los arquitectos más sincréticos de los últimos años en su obra 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 ar-

quitecto 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 alguno»²². Tal vez por eso nos podemos encontrar con sorprendentes imágenes, como el cuerpo volado con ventana Fig. 31 del *Städliches Museum Ábtetberg*, de Hans Hollein, en



31

Mönchengladbach, que es un auténtico "objeto específico" minimalista, mientras que la totalidad del edificio, con su complejidad funcional y sus múltiples e incontentadas referencias y metáforas —una torre como una geoda, etc.— le sitúan dentro de un eclecticismo frívolo.

Por eso, la idea de que existe 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.

²² TAKI, Koji: «¡Minimalismo o monotonía?...», Op. cit, p. 18.

No quiero decir con esto que no haya habido una influencia real de la escultura del "minimal art" sobre la arquitectura, que evidentemente si la ha habido. Simplemente quiero decir que no existe una "minimal architecture", ni una teoría de la arquitectura minimalista.

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, etc. son relativamente fáciles de asumir por ser consecuencia y culminación de la utopía de la modernidad, y era lógico que estas potentes y atractivas formas geométricas y constructivas del "minimal art" terminaran por tentar a algunos arquitectos, como así ha sido con un grupo de los japoneses, desde Arata Isozaki hasta Tadao Ando, que conjugan su experiencia en arquitectura moderna con el conocimiento del espacio del "tatami" y de la mampara "shoji", pertenecientes a su cultura milenaria y que formalmente se encuentran tan próximos a las sobrias composiciones rectangulares del minimalismo.

Otro posible punto en común entre cierta arquitectura y la escultura del "minimal art" es una actitud similar frente a los nuevos materiales de carácter industrial. Si la escultura ha logrado romper sus lazos con el antropomorfismo gracias a la utilización desprejuiciada de estos materiales, que no se refieren a las antiguas prácticas de esculpir, tallar o modelar, a la arquitectura le sucede algo parecido, aunque se denota en ella más cautela. Como comenta César Pelli, 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, que son radicalmente diferentes a los tradicionales, «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 cualidades»²³.

El problema, sin duda alguna, ha sido similar en el campo de la escultura. Toda la teoría escultórica ha estado 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 *A T & T* de Philip Johnson, que para colmo mantiene en planta baja un tremendo arco, elemento arquitectónico cuyo objeto es abrir un hueco descargando el esfuerzo en varias piedras, 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 dado en este sentido, redefiniendo sus límites.

4.4 Rascacielos A finales del pasado siglo 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 caracterizarle.

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 apoyo de la electricidad que permite los 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 el destino de estos edificios la ubicación de oficinas que necesitan un nivel de iluminación fijo resuelto por la electricidad, y un mínimo de compartimentación, permiten la planta libre y la concentra-

²³ En DIAMONSTEIN, Barbarelee: *Diálogo con la arquitectura USA*, Op. cit., pp. 170-171.

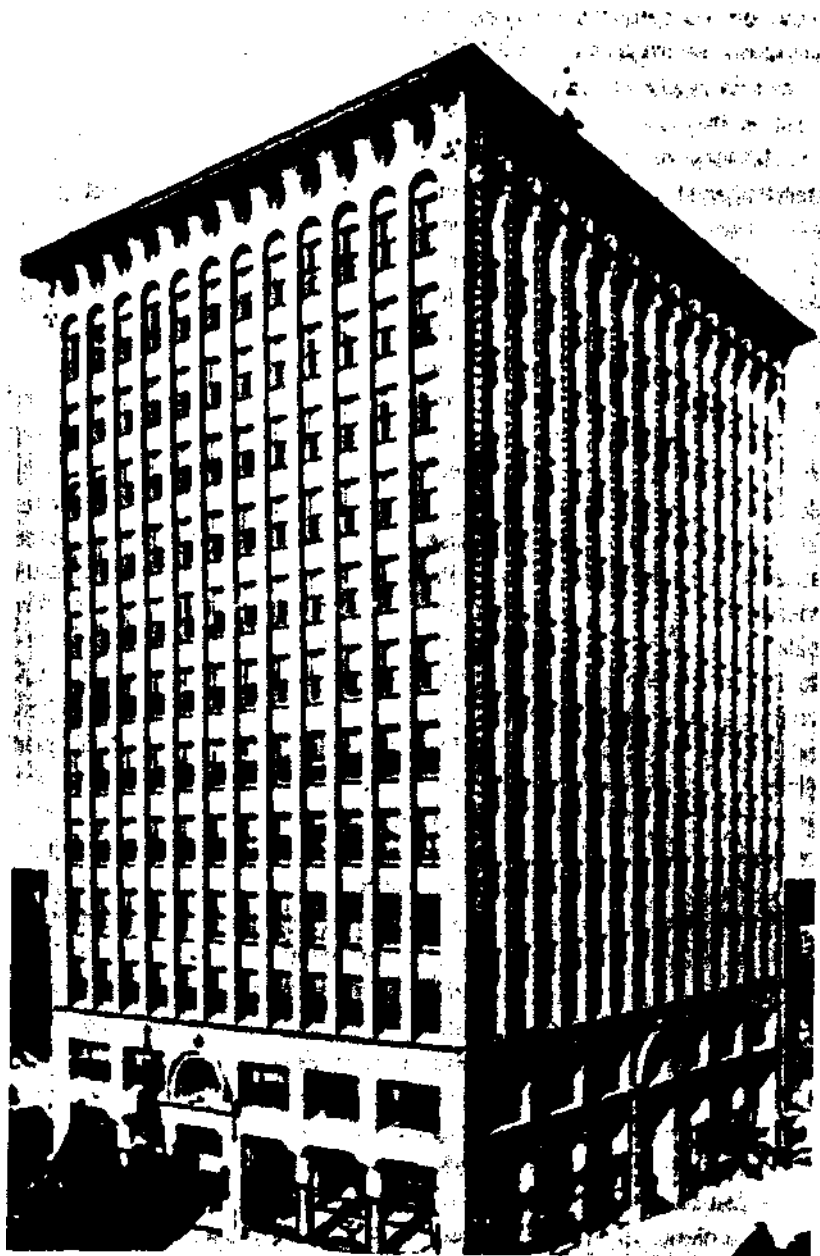
ción de los servicios en puntos estratégicos, por lo que se solicitan formas muy simples que aprovechen al máximo la capacidad del solar, generalmente un rectángulo de la ordenada retícula urbana de la ciudad americana.

La labor del arquitecto que diseña rascacielos se concentra en la fachada, en la piel que envuelve al edificio y en el carácter arquitectónico —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 de ser su expresión. El que el problema a resolver sea dar carácter urbano a estos inmensos contenedores, como ha señalado Antón Capitel, no es un problema escaso, ya que se trata de convertir el edificio en una imagen urbana, y así, en arquitectura, siendo su tamaño una especial dificultad a vencer²⁴.

Estos primeros diseñadores se encuentran con el problema de la ausencia de tipologías verticales válidas para cerrar edificios cuyo volumen y altura son extremadamente grandes, y buscan 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 surgen edificios como el *Guaranty* Fig. 32, 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. Pero vamos a dejar de lado el estilo decorativo de su fachada para fijarnos únicamente en su presencia física. Se trata de un paralelepípedo perfecto que tiene unas proporciones que le convierten en una caja prismática con 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.

Este edificio no sería considerado hoy un rascacielos, ya que sus trece plantas son en la actualidad habituales hasta en edificios medianos de alojamiento, pero este número de plantas —poco más de cuarenta

²⁴ Cfr. CAPITEL Antón: «Chicago y Manhattan. El rascacielos como problema de forma.», *lápiz*, n.47, Madrid, Febrero 1988, p. 18.



metros de altura— es la clave de la inmejorable presencia del edificio. Desde cualquier punto de la calle se podía distinguir 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 impone sin la cualidad amenazadora que tienen otros edificios mayores o de igual tamaño situados en calles más angostas.

Los modernos rascacielos han desbordado su escala, su extremada altura 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 que reconocer su silueta, la vista tiene que efectuar recorridos para poderlo abarcar. Al igual que la escultura *Untitled* (Tres elementos en forma de ele) (1965) Fig. 6 de Robert Morris, estos edificios plantean una contradicción entre la experiencia y el conocimiento, ya que conocemos la forma de su volumen y su silueta entendida a través 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.

Estos tremendos edificios, inabarcables para la vista 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. El propósito original de los retranqueos en las plantas superiores era permitir el paso de la luz solar a las calles y la libre circulación del aire. 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 "ziggurat" que da a la zona centro de Manhattan 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, va a llamar la atención del escultor Sol LeWitt, quien ha escrito: «Los edificios ziggurat tienen aspecto pesado, estable, inerte, y terrestre. No hay nada gracioso o ligero en ellos como lo hay en los rascacielos tipo blanco. Hay también una lógica en los retranqueos que se hacen cada vez más pequeños, que permiten una geometría compleja. Al tener que acomodarse a esta regulación bastante rígida, el esteticismo queda descartado,

p la reglamentación era lo suficientemente flexible como para permitir una gran originalidad de diseño»²⁵.

La supuesta influencia de la escultura minimalista en gran parte de la arquitectura de rascacielos, queda en este escrito de Sol LeWitt de 1966, un tanto contradicha, ya que en él LeWitt desvela el origen arquitectónico de algunas de las configuraciones geométricas de sus esculturas y su interés por los rascacielos, que ha estudiado concienzudamente. Para LeWitt los "ziggurat" hay que contemplarlos desde corta distancia —dos o tres manzanas— de modo que pueda percibirse su diseño macizo, o mejor desde los pisos más altos de otros edificios, asegurando que es, entonces, cuando resultan especialmente impresionantes²⁶. Estas observaciones sobre la contemplación de los rascacielos se van a reflejar en el particular tipo de percepción estética que requieren sus esculturas.

La escultura queda cautivada en 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 puro, 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, cuando se conjuga la eliminación de la ordenanza de limitación de altura y 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 es conseguida a través de dos elementos: 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 hace invisible su coronación * para el paseante, efecto que se acentúa con la extremada densidad de

²⁵ LEWITT, Sol: «Ziggurats», *Arts Magazine*, New York, Noviembre 1966: recogido en AA.VV.: *Sol LeWitt, The Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 172.

²⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 173.

rascacielos que, en zonas como Manhattan, se concentran en un área tapándose unos a otros.

El interés por conseguir una silueta neta y definida de su volumen cobra sentido cuando estos edificios son contemplados a tal distancia que pierden, a la vista de quien los percibe, su tamaño real y se convierten en piezas objetualizadas de un conjunto, 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 consciencia de la arbitrariedad de la forma, independizada ya de un funcionalismo técnico que se resuelve a otros niveles de decisión, de tal forma que, como señala Antón Capitel, los rascacielos de Nueva York pueden definir su 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 resistente²⁷. La posibilidad que el muro cortina ofrece de que la fachada no tenga por qué depender del ritmo estructural del edificio y, por lo tanto, de adoptar las fachadas cualquier disposición, 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 y con los cubos de Larry Bell, consiguiendo juegos luminosos sobre el horizonte propios de los efectos conseguidos por James Turrell en sus obras escultóricas ambientales.

Al ser entendido el rascacielos como un problema de plástica urbana, con funciones representativas, cobran estos edificios un carácter escultórico superior al 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 dos torres iguales sus apartamentos de Chicago, han surgido una serie de rascacielos que, como el *Trade World Center* de Minoru Yamasaki, acentúan su rotundidad formal en la imagen idéntica que dota al rascacielos de esta última época de una importancia visual más

²⁷ Cfr. CAPITEL, Antón: «Chicago y Manhattan...», Op. cit, p. 21.

voluntaria y definida que la de aquéllos construidos en los años cincuenta, cuya silueta se definía calculando retranqueos en unas normas municipales.

V. Monumentos

«La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro»

Barnett Newman

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. No se trata tan sólo de conquistar los grandes tamaños, sino de recuperar el lugar, de apoderarse de la capacidad de significación que la escultura puede conferir al espacio

p ú b l i c o .

5.1. Situación del monumento tras la modernidad

El monumento, escultórico o arquitectónico, con su carga conmemorativa, surge en la ciudad como una imposición del poder. Es el poder, tanto si se trata de un gran señor florentino o de un estado totalitario, quien necesita demostrar con monumentos conmemorativos, sus supuestas victorias políticas, militares o culturales, para que sus súbditos no las olviden, o para que la historia, a través del arte, no olvide la figura y el nombre de quien ejerció el poder.

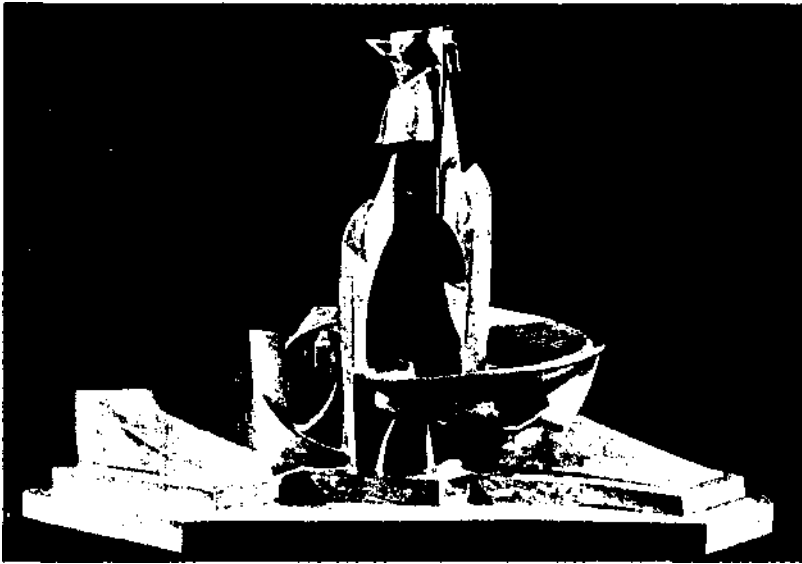
Con la evolución de los medios de dominación, el carácter propagandístico de los conjuntos monumentales se va debilitando y el monumento pierde el sentido del emplazamiento, de tal manera que cual-

quier estatua que representa a un personaje puede ser colocada en cualquier lugar. Lo importante no es conseguir el mejor emplazamiento para la estatua y dar sentido al lugar, sino el hecho de que la representación del personaje esté situada en el espacio público.

En un último estadio de esta evolución, el monumento conmemorativo pierde todo su significado político y religioso cuando el poder cambia de manos hacia el capital, ente más anónimo, sin rostro ni figura, que ya no necesita construir monumentos conmemorativos porque carece de representación figurativa, sino monumentos especulativos como el rascacielos, que se imponen tanto a los ciudadanos en el campo ideológico como al propio espacio de la ciudad.

Desde finales del siglo XIX se aprecia un gradual desvanecimiento de la lógica del monumento. Durante todo el período moderno, desde los comienzos del siglo 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 constructivo, 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, composición y formato 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 pintores: Picasso, Joan Miró, Henry Matisse, Max Erns, Jean Arp, Umberto Boccioni, Jean Dubuffet...

Este mimetismo transformó las esculturas en una especie de cuadros en relieve. Sirva como ejemplo la escultura de Umberto Boccioni *Desarrollo de una botella en el Espacio* (1912) Fig. 33, donde el tema es un bodegón que, a pesar de estar realizado en bronce, resulta totalmente pictórico, así como el tratamiento en planos es enteramente cubista, y su tamaño, como los cuadros de esa tendencia, no supera los sesenta centímetros. Otro ejemplo nos lo ofrece la serie de *Mujeres* (1914-1920), de Alexander Archipenko, especie de tablas con marco, sobre las que emergen diversos planos metálicos formando curvas; estas obras, tradicionalmente consideradas esculturas, 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 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 y de poder atraer a los clientes particulares que, hasta entonces, estaban acostumbrados a comprar y coleccionar sólo 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 del Movimiento Moderno, y del nuevo carácter que con ellos adquirió el espacio público. Una serie de factores como son el desarrollo de un urbanismo en el que el suelo es calificado en "zonas" sobre las que se sitúan bloques exentos de viviendas; la abolición de la manzana cerrada y, como consecuencia, de la calle formada por fachadas alineadas; la renuncia a realizar una arquitectura estilística, con la implantación de un modelo único de construcción basado en la estructura de pilares y dinteles, todo

ello condujo a una despersonalización del espacio urbano de tal modo que todos los barrios periféricos de nuevo asentamiento tienen la misma apariencia anodina e impersonal en cualquier ciudad del mundo.

El espacio público que genera la arquitectura moderna, por su impersonalidad, no sólo no requiere de monumentos sino que los rechaza. La arquitectura moderna, en un afán mal entendido de prescindir de lo ornamental, ha limpiado sus fachadas y sus espacios públicos de todo resto de escultura, pretendiendo ser la propia arquitectura por sí sola el monumento. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos echando un vistazo al plano de Brasilia, en el que encontraremos que la ciudad tiene la forma esquemática de avión, monumento que simboliza el progreso, en el que el Palacio Presidencial ocupa el lugar que corresponde a la hélice.

El monumento público es uno de los signos ideológicamente más alabado en la semiótica de la ciudad. Los monumentos a líderes políticos y militares erigidos en prominentes plazas en las ciudades, son signos de orden patriarcal y símbolos de autoridad¹. Sin embargo, un nuevo monumento de estas características, erigido ahora, causaría asombro y sería la diana de los comentarios más jocosos. De hecho, los monumentos y esculturas urbanos, implantados en este siglo en aquellos países cuyo sistema de valores institucionales se sigue 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 Christo»².

Claes Oldenburg nos ofrece un buen ejemplo de cómo se ha operado esa crisis del dominio público y cómo intentar salir de ella. Oldenburg contempló en 1968, en la exposición «The Machine», orga-

¹ Cfr. DIMITRIJEVIC, Nena: «Meanwhile, in the Real World», Flash Art n.º 134, Milán, Mayo 1987, p. 44.

² FOSTER, Hal: «Sculpture after the Fall», en AA.VV.: Connections, Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1983, p. 14.

nizada por Pontus Hulten en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la reconstrucción de la maqueta del *Monumento a la III Internacional*, de Tatlin, que es, sin duda, el monumento más carismático de la modernidad. La contemplación de esta maqueta le sugirió la posibilidad de realizar esculturas públicas de carácter monumental. Su primera escultura pública, *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* Fig. 34, insta-



34

lada en la Yale University en 1969, estaba concebida como una tribuna móvil que se podía hacer subir y bajar con un sistema hidráulico. Esta asimilación de la tribuna de discursos revolucionarios en una vulgar barra de labios, montada sobre ruedas de oruga de tanques militares, indica el grado de parodia necesario que deberá contener toda escultura pública y monumental.

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.

Cabe destacar, sin embargo, dos posiciones particularmente interesantes: la ácida crítica al monumento tradicional que suponen los empaquetamientos del escultor Quisto que, cuestionan y reivindican a la vez

el monumento y su carácter emblemático, y la respuesta mesurada de la escultora norteamericana Maya Lin al requerimiento del gobierno de su país para realizar un monumento, en toda regla, a los caídos en la guerra de Vietnam.



35

El Vietnam Veterans Memorial Fig. 35, construido en Washington, en 1982, podría ser un ejemplo de cómo entender hoy un monumento que, sin renunciar a su función conmemorativa de carácter nacional, no caiga en la ostentación emblemática ni en la presencia arrogante. *El Vietnam Veterans Memorial* no se eleva sobre el suelo, no pretende el carácter monumental alzando un apabullante volumen, por eso su eje no es vertical, sino horizontal, convertido en una línea que discurre a ras del suelo.

El monumento en sí lo constituyen dos paredes perfectamente verticales, que se articulan formando una V muy abierta con un ángulo interior de 132 grados. Estas paredes de granito negro pulido están hundidas en la tierra, formando una especie de muro de contención que salva un ligero desnivel artificial en una suave pendiente de hierba entre los "Constitution Gardens", el "Mall", y otros monumentos conmemorativos de carácter nacional. Se relaciona con su lugar de una manera muy sutil: las dos paredes forman líneas que enfilan directamente al

"Washington Monument" en una dirección, y al "Lincoln Memorial", en la otra. Estas líneas son tanto vínculos simbólicos como visuales. Dan al monumento el sentido de pertenecer al lugar y ofrecen una continuidad contextual con los anteriores monumentos.

El elemento dramático que inevitablemente debe tener, ya que estos monumentos de carácter patriótico requieren una exaltación de la emotividad nacional, está servido con el color negro del granito, utilizado en las lápidas de cementerio, y que contrasta con el immaculado blanco de los demás monumentos triunfales ubicados en los "Constitution Gardens". Sobre este muro de lamentaciones de granito negro y pulido, con una impecable letra de estilo romano, se han grabado, por orden cronológico, los nombres de los 57.000 soldados de los Estados Unidos que murieron en la guerra del Vietnam.

El carácter espacial de tan sencillo monumento y su sorprendente elemento dramático lo convierten en apabullante. Pero sólo se trata de una excepción en la tónica general de la construcción de monumentos.

Benjamín Buchloh plantea así de crudamente la situación actual: «Con la pérdida de las funciones representativas y monumentales —y con la desaparición de los encargos—, ha sido puesto en cuestión 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, debiéndose abstener de servir al teatro? Al parecer, la historia de la escultura moderna es paralela a la historia de superar todas estas fronteras»³. Y efectivamente, este libro pretende exponer cómo la escultura ha logrado superar esta situación y no sólo se ha acercado a la arquitectura, sino que está usurpando 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.

La nueva escultura de monumentos debe de ser consciente de que si quiere recuperar su área de trabajo perdido en el siglo XIX y conseguir un efecto social armonioso, no debe abandonar ni el concepto, ni

¹ BUCHLOH, Benjamín H.D.: «Die Konstruktion (der Geschichte der Skulptur)», nn AA.VV.: *skulptur Projekte in Münster 1987*, Colonia. Du Mont, 1987, p 329.

la forma ni el lugar de la obra¹. 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 al término, encontrarle nuevos contenidos. En este sentido, 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 / privados a la calle para oponerse a la intencionalidad ideológica de la ciudad^b. Los años sesenta fueron decisivos en la búsqueda de estos nuevos conceptos que permitieran la recuperación de la gran escala y del espacio público para la escultura.

Un caso particularmente interesante es el del escultor Ulrich Rücknemann, quien realiza una especie de erguidas estelas en piedra granítica que recuerdan a los monumentos del paleolítico. Sus obras más voluminosas no son tan excesivamente grandes como para amenazar al espectador, pero conservan en su sobria presencia una idea de monumentalidad como sucede en su obra *Finnischei Grant Gespalten* Fig. 36, instalada en la ciudad de Münster. La ausencia de tema, ya que son prismas más o menos geométricos sin posibles alusiones, convierte a 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.

A pesar de la reutilización de la gran escala y del espacio público no hay una voluntad, por parte de los escultores, de recuperar el concepto de monumento. Mas bien se aprecia una cierta voluntad por parte de algunos artistas de ocultar el carácter monumental de su obra, de hacerlo invisible, como si quisieran parafrasear a Robert Musil cuando dice: «No hay nada en el mundo que sea tan invisible como un monumento». Este es el caso de obras como *Kilómetro Enterrado*, de Walter De Maria, que es realmente invisible, por más que se haya convertido

^a Cfr. KELLEIN, Thomas Von der Mutterschaft zur Vaterschaft Fine Denkmal Renaissance in Münster». en AA.VV.: Skulptur Projekte... Op. cit. p. 307.

^b Cfr. DIMITRIJEVIC, Nena: «Meanwhile.. », Op. cit. p. 45.



en el monumento más visitado de la ciudad de Kassel. La obra está formada por una varilla metálica de un kilómetro de longitud que se ha enterrado verticalmente en el suelo, en la plaza que se encuentra situada frente al museo Fredericiano de la ciudad de Kassel. 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 moneda, embutida en una losa de hormigón a ras del suelo.

Es, tal vez, este sentido de ocultación del monumento lo que ha conducido a algunos artistas, como Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria, Robert Morris o Christo, por nombrar sólo a los más espectaculares, ha realizar sus megalómanas construcciones en lugares recónditos donde contadísimas personas pueden ser testigos de su monumentalidad. 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»⁶.

5.2. Recuperación del monumento

El primer artista que se plantea con constancia la recuperación y renovación de los monumentos para la escultura es Claes Oldenburg. Desde 1965, y partiendo del repertorio de objetos del "pop art", que manejaba en sus obras de pequeño formato, intenta dar el salto del objeto cotidiano al monumento "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"»⁷.

La operación que Claes Oldenburg realiza es el cambio de escala.

⁶ ASHTON, Dore: «Monumentos para ningún lugar...», Op. cit., p. 18.

⁷ OLDENBURG, Claes y CARROLL, Paul: *Proposals for Monuments and Buildings 1965-69*, Chicago, BigTable, 1969, p. 11.

Sin embargo, los objetos de la vida cotidiana, según reconoce él mismo, son física y constructivamente difíciles de ampliar. Él piensa en la sensación que producirán y dibuja cientos de bocetos de diferentes perspectivas, sirviéndose de la técnica del "collage", y realiza maquetas y modelos en diferentes tamaños, materiales y colores, con el fin de controlar el resultado final.

El mecanismo mental por medio del cual uno de estos objetos puede llegar a ser un monumento no es ningún enigma, se trata de 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 subiendo y bajando 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 ciudad»⁸.

Oldenburg nos habla en esta frase de «la forma, las condiciones y las asociaciones del emplazamiento». La forma del emplazamiento es un problema obsesivo en el tablero de los arquitectos pero, aunque Oldenburg la coloca en primer lugar, el éxito de los monumentos que hasta ahora 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 la representación.

Las "condiciones" que Oldenburg estudia, como veremos en el ejemplo que vamos a comentar más detalladamente, 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 de los parajes y acontecimientos que van surgiendo durante el paseo. 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 da mucha importancia y que es uno de los objetos más repetidos en su obra, y procura comprender el entorno a través de las

⁸ *Ibid.*, p. 15.

sensaciones físicas que le produce la ciudad en su cuerpo, como son: frío, luminosidad, humedad, etc. La ciudad es entendida por Oldenburg como una página de un periódico. Proyectar monumentos es para él como componer un anuncio en esa página.

En marzo de 1975, diez años después de que empezase a pensar y a proyectar monumentos, pudo convertir sus fantasías en realidad cuando le encargaron el diseño y construcción de un «monumento» para ser instalado junto a un nuevo edificio de oficinas para la Seguridad Social que se estaba construyendo en la zona de rascacielos de Chicago. El resultado de este encargo fue la construcción de la *Batcolum* Fig. 40.

El contrato, entre otras particularidades de carácter técnico y económico, precisaba que el monumento debería tener un carácter vertical. La primera preocupación de Oldenburg fue encontrar un tema que tuviera relación con el emplazamiento. Chicago no era una ciudad desconocida para él, ya que vivió allí de niño, cuando su padre fue cónsul de Suecia en la ciudad. Por otra parte, él ya había realizado anteriormente muchos dibujos sobre posibles monumentos para la ciudad de Chicago.

En sus cuadernos de notas había ido recreando una serie de dibujos y escritos que recogen estas imágenes vividas desde la infancia. Hemos seleccionado algunos fragmentos de uno de estos cuadernos de notas, escrito 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 este monumento:

«El objeto colosal introducido en la ciudad es la ciudad, bajo la forma de un objeto apropiado.

Estamos en un lugar, absorbiendo sus condiciones buenas o malas y, antes o después, surge una imagen de los alrededores que la resume, como el cementerio (...).

Aquí, el arte auténtico es la arquitectura, o cualquier cosa que esté realmente de pie, formando una vertical con la magnífica horizontal. Cualquier chimenea, cualquier árbol, cualquier objeto, (cualquier hidrante). Me gustan todas las verticales visibles, como un inmenso cementerio.

La monumentalidad es realmente una profusión en Chicago, o podría serlo. Existe el espacio para ello; la historia puede procurar los temas —mi visión de "monumentos" se vuelve aquí convencional—. Se me ve vagando por el Graceland Cemetery o haciendo peregrinacio-

nes a las casas de Sullivan en ruinas. Casi olvido que "monumento", tal y como yo lo empleo, es únicamente un término para sugerir la escala, o que uso irónicamente.

Mi Chicaga.no trata de la gente, del pasado o del presente, o de objetos. Trata, como mi obra, de las condiciones. La gente juega un papel en la obra en cuanto fabricantes de condiciones a las que respondo 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 las condiciones.»⁹

Este escrito es particularmente interesante y esclarecedor para entender el sentido que el nuevo 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.

Una de las ideas más hermosas es pretender que el monumento sea algo más que una imagen de un ciudadano o de un grupo de ellos: «El objeto colosal introducido en la ciudad es la ciudad»; la idea de que el monumento debe ser la quintaesencia de la ciudad concentrada en él. Pretende, pues, establecer una unión dialéctica entre monumento y ciudad.

Varias veces hace referencia al cementerio donde se encuentran elementos verticales que recuerdan, por su posición erguida, a los edificios de la ciudad. Cada tumba es un monumento, de la misma manera que cada edificio que se eleva sobre el suelo es un monumento. Esta idea fue desarrollada en un "collage" realizado en 1968 Fig. 37 como propuesta para un rascacielos en la Avenida Michigan de la ciudad de Chicago. Se trata de un ejemplo de lo que Oldenburg entiende por "objeto colosal" introducido en la ciudad como «archivo condensado de las condiciones». En este "collage", Oldenburg crea una secuencia perspectiva con dos rascacielos y una escultura extraída del Graceland Cemetery de Chicago descontextualizada. En el "collage" aparecen los

⁹ Citado en OLDENBURG, Claes, VAN BRUGGEN, Coosje y FUCHS, Rudy H: *Claes Oldenburg: Large-Scale Projects, 1977-1980*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1980, p.8.

conocidos edificios *Playboy* y *Hancock* y la escultura del monumento de Lorado Tafe, que está dedicada al primer colonizador de la ciudad. Estas tres estructuras, que poseen una silueta muy similar, aunque pertenecen a distintas escalas, épocas y contenidos, marcan una redundancia formal en la secuencia perspectiva de la calle, pero también tienen la capacidad significativa de enlazar entre ellas la historia de Chicago.

En este "collage", en el que una pequeña escultura cobra la talla de un rascacielos, se encuentra también la reclamación por parte del artista de la utilización por los escultores de una escala similar a la que utilizan los arquitectos.

Cuando en 1975 le encargan realizar una gran escultura urbana, que será la *ñatcolumn*, Claes Oldenburg tiene sus ideas sobre lo que es un monumento claramente asentadas. El problema, en ese momento, consiste en encontrar un objeto apropiado para contener esta visión sintética de la ciudad. Un objeto que de algún modo se relacione con el lugar y cuya construcción no sea 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

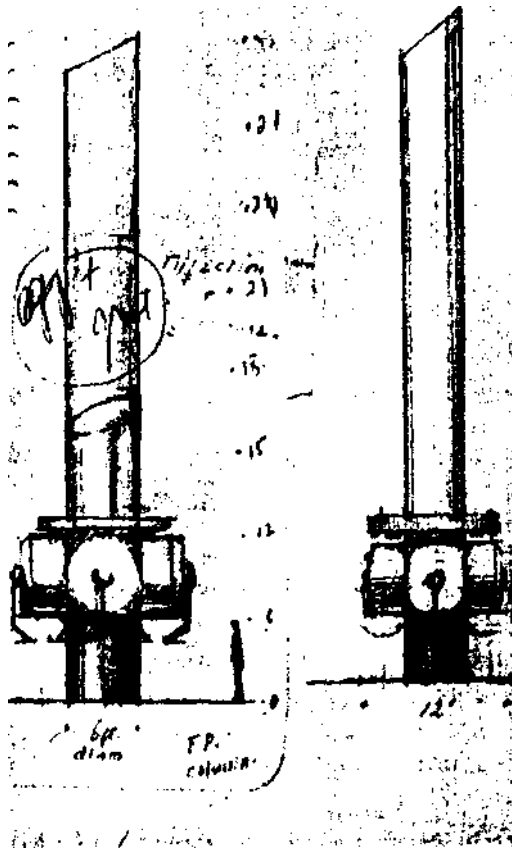


los hidratantes de bomberos: « Las columnas clásicas están asociadas en mi mente con Chicago, con sus pretensiones arquitectónicas de un período anterior. He hecho un dibujo de unas columnas colosales según los tres órdenes griegos para colocarlas en el Lake Michigan del Grant Park, y unos estudios comparando los capiteles de las columnas con hidrantes. Al Oeste del lugar hay una modesta versión de un faro, en el extremo de la misión Salvation Lighthouse, que retoma en una versión pop y contemporánea —más bien ridícula— la forma de las columnas de Northwestern Station, que son macizas y graves. Me gusta esta relación del lugar».¹⁰

38

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 en iconos de la vida cotidiana, pudieran expresar las "condiciones" del lugar.

Un claro ejemplo lo podemos encontrar en los dibujos de columnas invertidas donde el capitel se ha convertido en hidrante. En uno de sus primeros modelos para este monumento,



¹⁰ Citado en Ibid, p. 12...

Fireplug Column (1969) Fig. 38, cada una de las cuatro bocas señala uno de los puntos cardinales. La siguiente idea fue una enorme cuchara clavada en el suelo, para lo que realizó un dibujo y una maqueta. Aunque descartó la cuchara como tema, el perfil del mango vertical, visto de frente, recuerda 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 sus diseños de 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 desaparecido». Un bate de béisbol no sólo es un símbolo de nuestro tiempo sino que nos habla de los héroes de nuestro tiempo que deleitan semanalmente al público con sus partidos retransmitidos por televisión.

Pero también otras imágenes pretenden verse reflejadas en la *Batcolumn* que no pertenecen a las "condiciones" del lugar, sino al bagaje cultural personal del artista. Oldenburg quiere hacer una pequeña referencia, con la forma de la *Batcolumn*, a un par de los escasos monumentos modernos de gran escala que se lograron realmente erigir, la *Columna sin Fin*, de Constantin Brancusi Fig. 3, cuyo perfil, esbelto y alargado como la *Batcolumn*, 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 Rotterdam, obra ligada a la vanguardia constructivista rusa. Esta escultura había sido conocida por Oldenburg durante una visita a Rotterdam 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 presentar ciertas posibilidades¹². Efectivamente, a pesar de su primitivo rechazo hacia esta obra de Naum Gabo, la solución constructiva que adoptará para la *Batcolumn* está relacionada con la estructura de esta escultura.

¹¹ OLDENBURG, Claes y CARROLL, Paul: *Proposals for Monuments...*, Op. cit, p.25.

¹² Cfr. BUCHLOH, Benjamín H.D.: «Construire (l'histoire de)», Op. cit., p. 273.

Cuando el bate de béisbol se afianzó como tema, comenzó a pensar en la técnica para realizar la escultura: «Yo no tenía ni idea de cuan grande debía ser el bate. Si se reducía el contorno, por supuesto podría ser más alto porque pesaría menos. Fui al lugar, pero allí me di cuenta de que un contorno puro podría ser demasiado inmaterial, casi invisible. Una grúa que había allí me sugirió el término medio de una construcción lineal más densa, que preservaría la forma exterior del bate, un efecto de red, celosía o jaula. A mi mente vinieron las imágenes de las torres de los acorazados de Estados Unidos de la Primera Guerra Mundial y la torre de Parachute Jump, en el parque de atracciones de Coney Island. La grúa me sugirió también la escala del bate y determiné que debía llegar hasta un cierto punto del edificio, fijado después en unos 100 pies»¹³.

La estructura que al

final adoptó la *Bateo-lumn* está relacionada

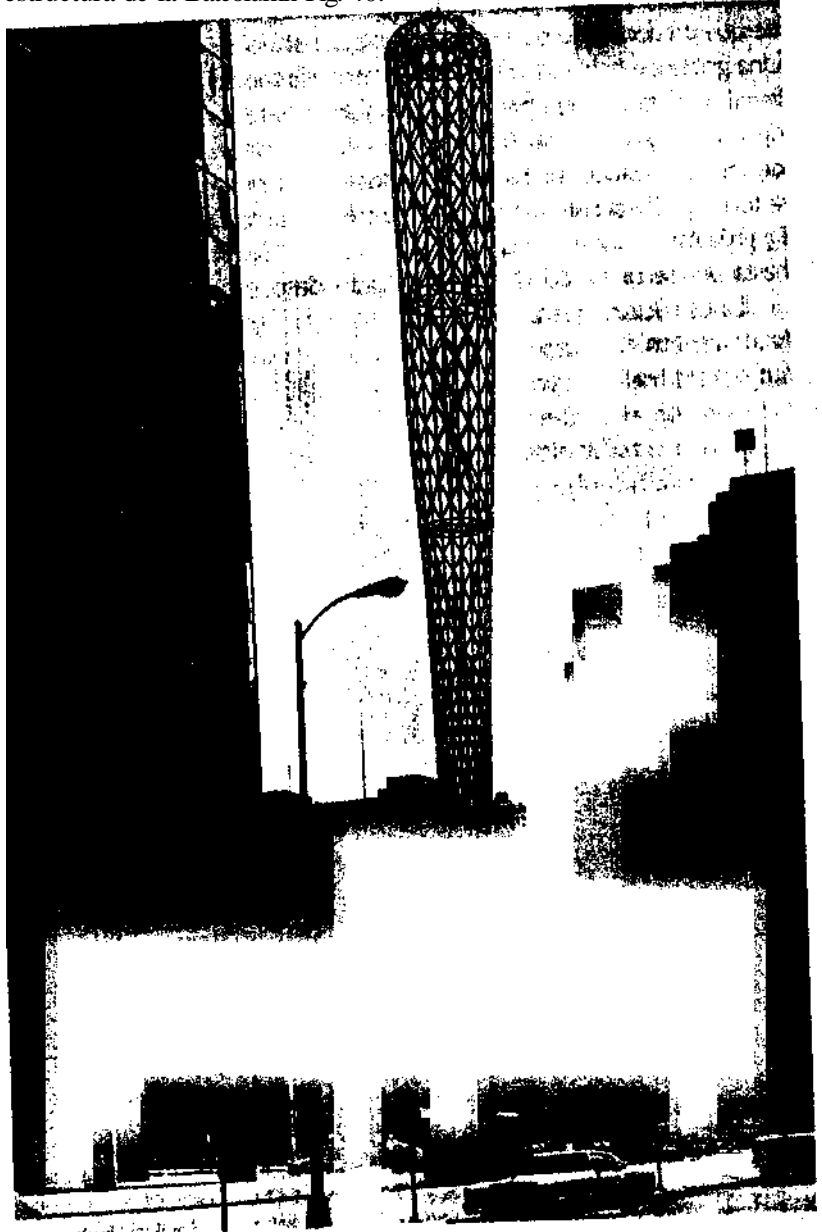
también con el cercano y popular rascacielos *Hancock*. Oldenburg adquirió una serie de tarjetas postales donde se hallaban los edificios más significativos de Chicago, recortó de ellas los edificios más esbeltos, invirtió las imágenes para que la perspectiva le ofreciera una silueta similar a la de un bate de béisbol y se decidió por el aspecto estructural del edificio *Hancock* Fig. 39. Este edificio está arriostado por cinco inmensas X (equis) que cruzan su fachada y le dan



¹³ Citado en OLDENBURG, Claes y VAN BRUGGEN, Coosje: *Claes Oldenburg: Large-Scale...*, Op. cit, p. 14.

un carácter de impresionante potencia. Esas "equis", que se encuentran en la mente de todos los ciudadanos de Chicago, aparecen amostrando la estructura de la Batcolumn Fig. 40.

40



Por último podemos encontrar otra cita de carácter arquitectónico en la Batcolumn. Aunque la escultura iba a estar formada por un enrejado romboidal —imagen de las grúas, de la torre de paracaidistas, del edificio Hancock— Oldenburg decidió que fuera recorrida por veinticuatro barras verticales, exactamente el número de estrías que tiene una columna clásica. Este es, al final, el único elemento físico, junto con el toro de la basa, que realmente identifica a la obra escultórica con el lenguaje arquitectónico de una "columna" clásica.

5.3 Ocaso de la conmemoración Aunque la Batcolumn de Claes Oldenburg ha sido muy bien recibida por algunos de los significados que el artista ha pretendido encerrar en una forma tan simple, esto no sucede habitualmente. La manifiesta falta de expe-

riencia de los escultores para construir obras de carácter monumental tiene su paralelismo en la reticencia de los ciudadanos para aceptarlas. Esta falta de costumbre se une al recelo de los ciudadanos hacia la expropiación de la imagen de la ciudad que sufren sistemáticamente, a través de las vallas de publicidad y de los elementos de ostentación que las empresas comerciales y la clase política despliegan por las ciudades.

El monumento, como símbolo conmemorativo, ha muerto en manos de la publicidad urbana, del cartel y del reclamo luminoso de neón. La polémica palabra "monumento" ha sido sustituida por un tipo de actuación urbana denominado "arte público". Este nuevo tipo de arte recoge y aglutina en él experiencias diversas recogidas del monumento "pop", de las "instalaciones", del "land art", de la arquitectura, del urbanismo y de otros tipos de fenómenos de carácter sociológico, participativo, escénico, etc.

Poco a poco se han ido realizando en todo el mundo esculturas e "instalaciones" de grandes dimensiones que ocupan el espacio urbano temporal o definitivamente, en las que ha sido sustituido el carácter emblemático del monumento por otro más participativo y lúdico, de manera que el espectador pueda deambular y observar el contraste entre el interior y el exterior de las piezas. Estas obras son, por regla general, específicas para el l

producen un contraste violento con el medio exterior, lo que supone,

a veces, una serie de enfrentamientos entre el artista, las autoridades y los ciudadanos cuyo resultado no ha sido siempre satisfactorio.

Merece la pena recordar, por lo laboriosas, fructíferas y esclarecedoras que fueron, las negociaciones desarrolladas por Christo en los campos municipal, jurídico y medioambiental, para la instalación de sus obras *Surrounded Islands* y *Running Fence*. Estas negociaciones han puesto de manifiesto de qué forma los poderes ejercidos por distintos estamentos de carácter particular y público, local y nacional, por lo general ajenos al campo del arte y de la estética, condicionan la ejecución de obras en el espacio público. Las actuaciones económicas, legales y sociales desarrolladas en estos procesos se encuentran totalmente documentadas en diversas publicaciones¹⁴.

No tan conocidas son las desagradables situaciones en que se ha visto envuelto el escultor Richard Serra con algunas de sus obras de "arte público", realizadas expresamente para lugares determinados. Un par de esculturas suyas instaladas en entornos tan diferentes como Nueva York o Bochum, en la Alemania Federal, ciudades en las que los vecinos están acostumbrados a ver transformarse su entorno urbano con cierta rapidez, han sido recibidas con inusitada hostilidad pública.

La escultura instalada en Bochum, realizada en acero cortén, titulada *Terminal* (1976-1977), que fue presentada en la Documenta de Kassel, ha sido "graffitada" con frases en las que se hace alusión a su desprecio.

La obra cuyo título es *Tilted Arc*, situada en la Foley Square de Manhattan, atrajo comentarios vituperantes por parte de los que trabajaban en los alrededores, y los comentarios fueron respondidos con la misma ferocidad por el artista. Otra escultura del mismo tipo realizada para Saint Louis, Missouri, también despertó controversias, pero lo dilatado del período de gestación permitió a los ciudadanos expresar sus objeciones y aceptar al final lo que parecía inevitable¹⁵.

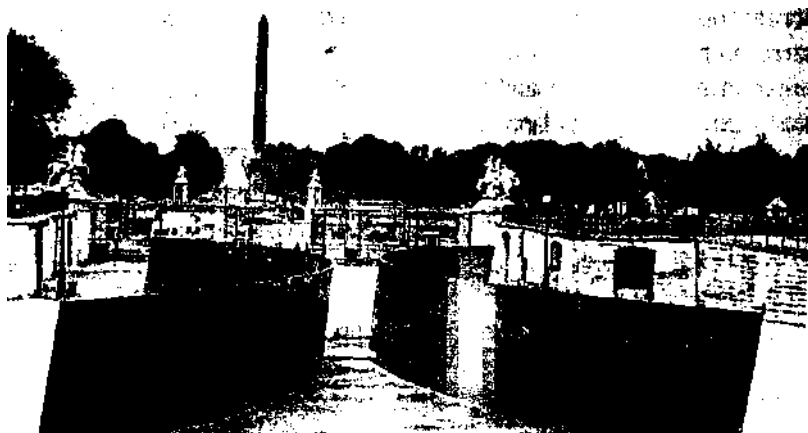
No ha sido así, afortunadamente, en París y Münster, donde la deslumbrante calidad de las obras de Richard Serra no sólo ha demostrado un deslizamiento en la opinión pública con respecto a la acepta-

¹⁴ GOHEEN, Ellen K: Christo: *Wrapped, Walk, Ways*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1978; SPIES, Werner: *Christo. The Running Fence*, Grenoble, Musée Grenoble, 1978; SPIES, Werner, y VOLZ, Wolfgang: Christo. *Surrounded Islands*, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1986.

¹⁵ Cfr. BEAUMONT, Mary Rose: «The Resilient Subject; International Contemporary Sculpture», *Art & Design*, Vol. 3, n.º 11/12, Londres 1987, p. 23.

ción de la escultura abstracta —carente de significados figurativos— de "arte público", sino que confirma que los escultores están recuperando 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 de obras, entre ellas *Trunk, J. Conrad Schiaun Recomposed* de Richard Serra, donde 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 grado.

Con respecto a la aceptación de la obra instalada en París, titulada *Clara-Clara* Fig. 41, Yve-Alain Bois ha escrito «"Clara-Clara" de Richard



41

Serra pilló aparentemente a todo el mundo por sorpresa, incluso a su realizador. Aunque el entusiasmo popular no sustituya a la evaluación crítica, no puedo dejar de hacer hincapié en la inesperada recepción entusiasta de esta obra. Esta cálida acogida equivale a una hazaña, especialmente teniendo en cuenta su contexto»¹⁶.

¹⁶ BOIS, Yve-Alain: *The Meteorite in the Garden*, *Art in America*, Nueva York, Verano 1984, p. 108.

Más lenta parece la recuperación por parte de los arquitectos y urbanistas de las medidas y de la escala humanas en el espacio público, y de los mecanismos para configurar éste con un mínimo carácter estético.

En 1983, el Centro Georges Pompidou dedicó una exposición retrospectiva a la obra de Richard Serra en las Galerías Contemporáneas. 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 suele diseñar y realizar sus esculturas teniendo muy en cuenta el lugar donde van a ser ubicadas. Él mismo 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»¹⁷. En este caso el lugar era particularmente extraño y difícil, ya que el inmenso espacio del Beaubourg es una especie de agujero cuadrangular que resulta ser una especie de híbrido entre estación de tren y estanque de zoo, desde cuyo borde los visitantes contemplan el enjambre de personas que se arremolinan entre las atracciones callejeras que se desarrollan permanentemente allí.

Para este lugar, Richard Serra realizó una grandiosa escultura formada por dos gruesas láminas 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 de un inmenso cono; uno inclinado hacia el exterior de su propia curva, el otro hacia el interior.

La obra titulada *Clara-Clara* pretendía dramatizar el espacio articulando su vaciedad. El espectador que se fuera acercando 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, se vería contradicha por 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 tendrá constantemente la extraña impresión de que una pared se está moviendo

¹⁷ Citado por SCHLAGHECK, Irma: «Der Stahlarbeiter», Art dos *Kunstmagazin*, n.º 10, Hamburgo, Octubre 1987, p.74.

"más deprisa" que la otra, de que el lado derecho y el izquierdo de su cuerpo no se están moviendo al mismo paso¹⁸. 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.

En la escultura de Münster, más pequeña y recogida, la sensación visual no tiene esa potencia, pero sin embargo surge una sorpresa perceptiva al caminar entre las valvas que en vez de abrirse, se cierran, acotando un pequeño espacio interior; al penetrar entre ellas, las pisadas, imperceptibles antes de entrar por quedar camufladas en el fragor callejero, se hacen evidentes en una extraña reverberación que asciende desde el suelo como el humo en una chimenea.

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 da una impresionante sensación de liviandad, el peso de estas láminas de acero, de más de cuatro centímetros de espesor, es considerable. Por esta razón muchas de sus obras de gran tamaño necesitan de una solera especial que afiance el suelo. Cuando los técnicos del Centro Georges Pompidou calcularon el peso de *Clara-Clara*, se descubrió 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 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, lugar cargado de significados por las más entrañables páginas de la historia desde el siglo XVII. ¡El lugar donde se encuentran alojados los impresionistas! La escultura ocuparía el centro del eje Arco del Triunfo-Concorde-Louvre, 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

¹⁸ Cfr. BOIS, Yve-Alain y KRAUSS, Rosalind: *Richard Serra*, París, Centre Georges Pompidou, 1983.

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 opinión»¹⁹.

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 climax 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 ella»²⁰.

En la obra *Trunk, J. Conrad Schlaun Recomposed* Fig. 42, instalada en Münster cuatro años después, Richard Serra vuelve a enfrentarse, 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 sus dos valvas de acero y la curvatura de la fachada.

Serra repite esta curvatura colocando dos alas cóncavas de acero en ángulo recto con la fachada. La escultura estaba perfectamente enmarcada por la entrada y ella misma enmarcaba, a su vez, las formas curvas de detrás de ella. Era un raro ejemplo de arte y arquitectura,

¹⁹ BOIS, Yve-Alain: «The Meteorite in the Garden», Op. cit., p. 110.

²⁰ Ibid., p. 112-113.



separados por doscientos años, en el que se ha realizado un auténtico matrimonio²¹.

La escultura, 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 irradia una amenaza imponente»²². 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 sus respectivos materiales.

Exposiciones antológicas, ferias como la Documenta de Kassel, el encuentro de escultores de Münster o del Jenisch-Park de Hamburgo propician, en estos últimos años, la aparición de un buen número de obras de "arte público", algunas de ellas con gran aceptación ciudadana, que permiten a los artistas ocupar el espacio urbano con dignidad y, en algunos casos, con medios económicos, lo que redundará en una acumulación de experiencia propia y ajena.

La mayoría de estas esculturas como *Clara-Clara* o *Trunk*, de Richard Serra, permanecen instaladas tres meses; otras obras como las de Christo, 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 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 al "arte público". El resultado parece satisfactorio aunque el esfuerzo creativo de los artistas es excesivo para que se volatilice como los perfumes.

²¹ Cfr. BEAUMONT, Mary Rose: «The Resilient Subject...», Op. cit., p. 24.

²² Cfr. WINTER, Gundolf: «Ortsbestimmung: Richard Serras "Trunk" am **Erbdrostenhof** in Münster», en AA.VV.: *Skulptur Projekte...*, Op. cit., pp. 386-396.

VI. Lugares para un «arte público»

Las colecciones de obras de arte han sido hechas por particulares que reunían 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 del museo, un cierto aire privado. 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 tornado inhóspito. Muchos artistas, en 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: la calle, los parques y los jardines. Otros, al alejarse de la galería de arte, han buscado en la soledad de los alejados 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 al que pretenden transformar y enriquecer.

6.1 La ciudad como marco del "arte público"

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 pretender purgar sus culpas ante la agresión que muchas de estas construcciones suponen 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 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 sobre la que hay otras "máquinas de 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. 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 monumento y un edificio público son no sólo el vocabulario estético y arquitectónico de la ciudad, sino también los signos de la ideología dominante cargados de connotaciones y valores.

Cada vez son más los artistas y los arquitectos que intentan tratar a la ciudad como una estructura codificada, que produce, acomoda y refleja significados sociales e históricos. Estos 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 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 neo-dadaístas 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 cotidiana»'. 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 neoyorkino en la que el artista vendía esculturas de papel "maché" con forma de prendas de vestir y de comida, imitando, exageradamente, los productos reales 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 des-contextualización, ponen en acción un principio poético surrealista que es intencionadamente evidenciado en las corrientes surgidas del "pop art".

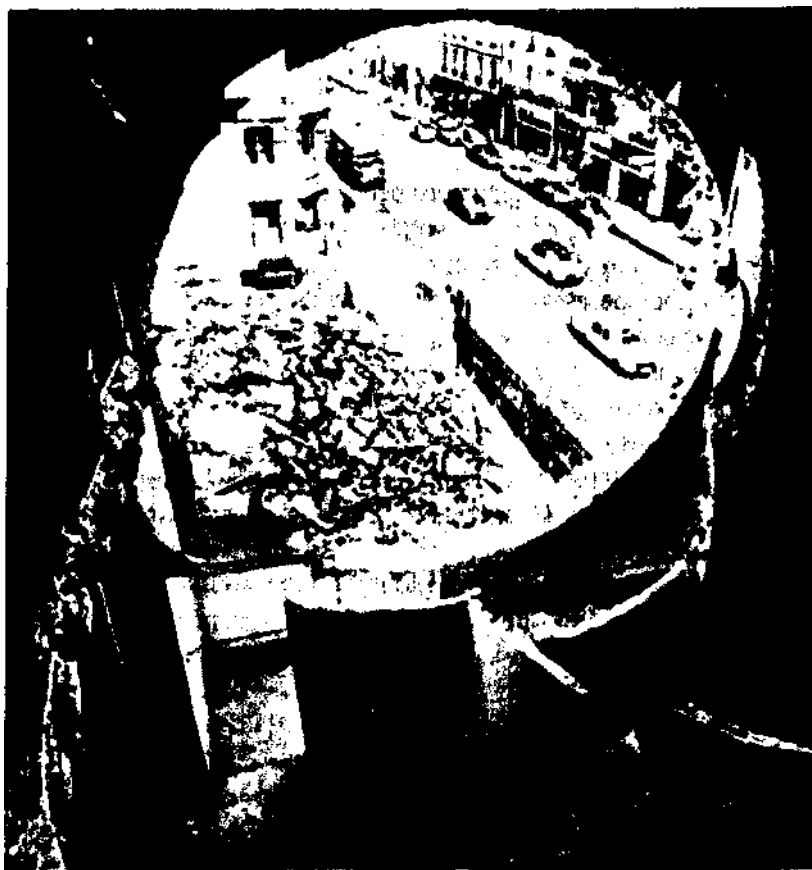
Pero no se trata de sustituir una tienda de arte denominada "galería" por otra en la que se comercia con prendas de confección. El objetivo no es únicamente denunciar el comercio del arte que vuelve a éste elitista. Muchos de estos intentos por abandonar los canales habituales para localizar y encontrar 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 pretensión de algunos artistas por "sacar" el arte a la calle.

El pintor francés Daniel Burén, desde la segunda mitad de los sesenta, empezó a inscribir por todo París su signo personal, consistente en unas franjas verticales de color sobre fondo blanco, que colocaba en espacios dedicados al arte, como las galerías, y también en cualquier lugar público ajeno al arte como las tapias de las calles, las aceras, las paradas de autobús, etc. Estos "murales" de papel encolado, visualmente muy autorreferenciales, eran como extrañas banderas a gruesas franjas que aparecían, como los "graffiti" políticos, inesperadamente una mañana **por** las calles de París, señales anónimas que servían **como** llamada

de atención al público y como punto de referencia para enfatizar las relaciones entre el interior y el exterior del espacio artístico, evidenciando también las fronteras entre el ámbito de lo privado y lo público.

Algunos artistas no se conforman únicamente con instalar señales u objetos en el marco de la ciudad; los más osados, pretenden trabajar con la propia ciudad, hacer de la ciudad o de sus elementos su material de 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, ya que su arte consistía en horadar y aserrar edificios abandonados dentro de la ciudad, cortando con una sierra paredes, techos, fachadas, vigas, y puntales, pero dejando siempre la estructura original en un precario equilibrio Fig. 43. De esta

43



forma Gordon Matta-Clark pretendía abolir, aunque sólo fuera simbólicamente, los límites entre lo público y lo privado.

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, expulsados del espacio público, porque en la ciudad sería imposible ubicar estas inmensas construcciones dado el desorbitado precio que la especulación a 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 "earthwork" 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 cuarenta 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 "earthwork" transplantado a la ciudad tenía que competir con los rascacielos y con la actividad del bajo Manhattan. La artista se explica sobre sus pretensiones: «Mi misión es hacer que la gente se sienta todavía conectada con la tierra». Intentar hacer esto en el corazón de la ciudad constituye realmente un desafío.

Sobre esta obra ha escrito Heyden 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 otro Earthwork, lo que en algún sentido es»².

Intervenir en la ciudad, conquistar para el arte el espacio público son consignas surgidas en los años sesenta que están ahora empezando a

² HERRERA, Hayden: «City Earthwork», *Art in America* Nueva York, Sep-Oct 1976, p. 100.

transformar nuestras conciencias y nuestros entornos urbanos, a la vez que replanteando el concepto de arte urbano.

Lo que comenzó siendo una actitud anticonformista de los 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 monumentos contemporáneos. Por ejemplo, en Alemania Federal se decretó que un dos por ciento del presupuesto total de los edificios públicos debía destinarse al encargo de obras de arte ligadas a su construcción; en los Estados Unidos hay normas similares, aunque diferentes en cada caso, con el uno por ciento de tasa, que afectan a veintiún estados y a diecinueve ciudades importantes. Francia, Holanda y España también han tenido o tienen normas en vigor de este tipo. Sin embargo, estos monumentos surgidos de un inexpresivo decreto del uno por ciento carecen de función y de contenido.

En muchos casos el propio arquitecto realiza la decoración torpemente 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 América dio nacimiento al término "Drop" o "Plop Sculpture", refiriéndose a obras de arte aleatoria y arbitrariamente situadas en la propiedad pública³.

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

³ Cfr. DIMITRIJEVIC, Nena: «Meanwhile...», Op. cit, p.48. "To plop", significa literalmente desplomarse pesadamente.

artistas que nunca habían pensado en un público ciudadano. Una alienación de más de cien años no podía borrarse de un plumazo»⁴.

El principal problema desde el punto de vista artístico es 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 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 el arte actual.

Con estos propósitos surge en 1977 en la pequeña ciudad alemana de Münster la idea de un encuentro de escultores actuales titulado "Skulptur Ausstellung", organizado por el Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, con Kaspar König como asesor. Esta exposición terminaría instalando provisionalmente una selección de obras de escultores americanos 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 fue instalada en el contexto urbano de esta pequeña ciudad que conserva, reconstruido tras la Segunda Guerra Mundial, un casco histórico muy hermoso.

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, tiene, sin duda alguna, un sitio en la ciudad y este sitio debe ocuparlo.

En una segunda edición, diez años después, participaron sesenta escultores que materialmente inundaron el casco histórico de Münster, constituyendo un rotundo éxito ya que 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 "decora-

⁴ JAPPE, Georg: *Skulptur Projekte in Münster 1987, Rundgang Guide*, s.e., Münster, 1987, s.p.

tivas", 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 al final adquiridas por la municipalidad, de tal suerte que la exposición, que duró cien días, ha servido como un "test" y la compra ha sido contrastada mediante una experiencia real de la obra en el contexto urbano.

El reto para los artistas y 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" conformado.

Georg Jappe, en la introducción al catálogo de la exposición "Skulptur Projecte 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 preseleccionado»⁵.

El resultado, en un buen número de casos, ha sido más que satisfactorio. Una de las esculturas más llamativas y comentadas ha sido la instalada por el joven americano Dennis Adams en la Domplatz de Münster, frente al Landesmuseum. La obra consiste en una marquesina de parada de autobús, con todos sus condicionantes funcionales perfectamente resueltos, incluidos un banco para sentarse a esperar y unas amplias lunas de exhibición publicitaria. El emplazamiento de esta obra era particularmente delicado ya que la Domplatz es el antiguo núcleo del claustro de Münster y es costumbre preguntar al obispo lo que hay que hacer y lo que se debe evitar en esa plaza.

Situar en esta cuidada plaza una marquesina para esperar el autobús no era en sí el problema, a pesar de su acentuado aspecto constructivista y el poco acomodaticio material metálico con el que está construida, pero sí lo era el contenido semántico que podría llevar el expositor publicitario que, en atención al obispo, debía evitar alusiones irreverentes. Dennis Adams pensó que sólo gente muy joven o muy mayor utiliza el autobús en la ciudad. De aquí la idea de exponer en la parada de

Ibid, s.p.

autobús fotografías relacionadas con algún asunto relativo a la posguerra alemana, de la que eran testigos las personas mayores y que resultaba ajena a los jóvenes.

Las fotografías elegidas fueron imágenes que, en los días de la instalación de la obra, aparecieron en todos los diarios del mundo, sobre el juicio de un destacado criminal de guerra nazi. De esta manera la obra pretende funcionar como reflector de la conciencia ciudadana y también como un elemento urbano útil y funcional.

Desde el punto de vista estético y estilístico retoma el lenguaje del Constructivismo ruso recordando que, en su período revolucionario, los artistas de la Unión Soviética diseñaban los quioscos y otras piezas del equipamiento urbano, para enfrentarlo al lenguaje de la publicidad, practicado por los artistas "públicos" de los países capitalistas.

El armonioso resultado de la exposición de Münster, donde confrontaron pacíficamente su obra artistas pertenecientes a diversas tendencias desde el formalismo puro al "deconstructivismo" radical, pasando por el "pop art" y el arte de "simulacros", y sobre todo, la masiva respuesta de los artistas a esta llamada institucional, demuestra que los anteriores furros revolucionarios esgrimidos quince o veinte años antes se han apagado.

Uno de los casos más paradójicos y que mejor ilustran esta acomodación «institucional» lo ofrece Daniel Burén, que en breves años ha pasado de la ofensiva callejera del artista invadiendo la calle a institucionalizar su protesta transformada en un sofisticado producto de alta decoración al servicio del estado francés al realizar una controvertida intervención en Le Palais Royal de París.

6.2 «Arte público» como superación del monumento

La conquista de las grandes escalas, del espacio abierto y el carácter ambiental de muchos trabajos escultóricos contrasta fuertemente con la postura que mantienen otros escultores que realizan obras para ser ubicadas al aire libre, pero que no desean que se instalen en el espacio público, procurando mantenerlas en el estatus elitista 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 corres-

ponde 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 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 el»⁰.

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 de 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»¹.

Pero lo que si 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. Esta nueva categoría no es un estilo y se desarrolla independientemente de las formas, de los materiales y de las escalas.

La noción de "arte público" no es nueva, James Wines sitúa su origen en el antiguo Egipto, en un extenso ensayo donde desarrolla este concepto redefiniéndolo a lo largo de la historia⁸. En este ensayo incluye muchas más forma;, 'e las tratadas en este capítulo 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 que diferencia hay entre una obra

RUBÍN, William: *Anthony Caro*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1975, p. 83.

¹ Citado en AA.VV.: *Skulptur* austellung, se., Münster, 1977, s.p.

⁶ WINES. James: *De-Architecture*, Op. cit.

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 el primer requisito necesario, aunque no suficiente, es que se encuentre en el dominio público, que cualquier persona sin ningún requisito, entrada o carne, 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 o jardines.

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 que se dirija a las necesidades habituales de la gente en sus respuestas a los espacios públicos.

El propio Siah Armajani en una discusión pública con el arquitecto César Pelli, mantenida el 22 de marzo de 1986 en el San Francisco, Museum of Modern Art, explicó el alcance y contenido del término "arte público": «... la meta básica del arte público es desmitificar el concepto de creatividad. 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 estamos 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 públicos»⁹.

A partir de estos presupuestos parece que la colaboración entre escultores y arquitectos si 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".

Siah Armajani, a pesar del mesianismo de sus palabras, no es un artista solitario en estos planteamientos, jóvenes escultores europeos como Thomas Schütte y americanos como' Dennis Adams están también empeñados en empresas parecidas.

Un ejemplo particularmente interesante de "arte público" lo encontramos en *The Louis Kahn Lecture Room*, 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 arte 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. El espacio se duplica como una sala de reuniones, que es a la vez pequeña sala de lectura en la que unas filas de bancos diagonales salen de una pared, dejando la mayor parte del espacio rectangular de la habitación desocupado.

En esta obra de Armajani, como en otras obras suyas, 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 incluir frases como material de sus esculturas, al igual que los pintores cubistas incluían palabras en sus cuadros.

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, rotulado sobre los pupitres de lectura, reza: «La escuela empezó con un hombre bajo un árbol, un

⁹ Citado por AMMAN, Jean-Christophe: Siah *Armajani*, Basilea, Kunsthalle Basel Stedelijk Museum Amsterdam, s.p.

hombre que no sabía que era maestro, discutiendo las cosas que él comprendía con otros pocos que no sabían que eran alumnos»¹⁰.

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.

El carácter profundamente poético de este tipo de construcciones de Siah Armajani, entre las que hay jardines de lectura, templetos de música, aulas o simples jardines para meriendas, completa su intención de un arte no monumental, «bajo, común y cercano a la gente» que conjugue su valor estético con el carácter social, en este caso el conocimiento de los textos y los dibujos de Louis I. Kahn.

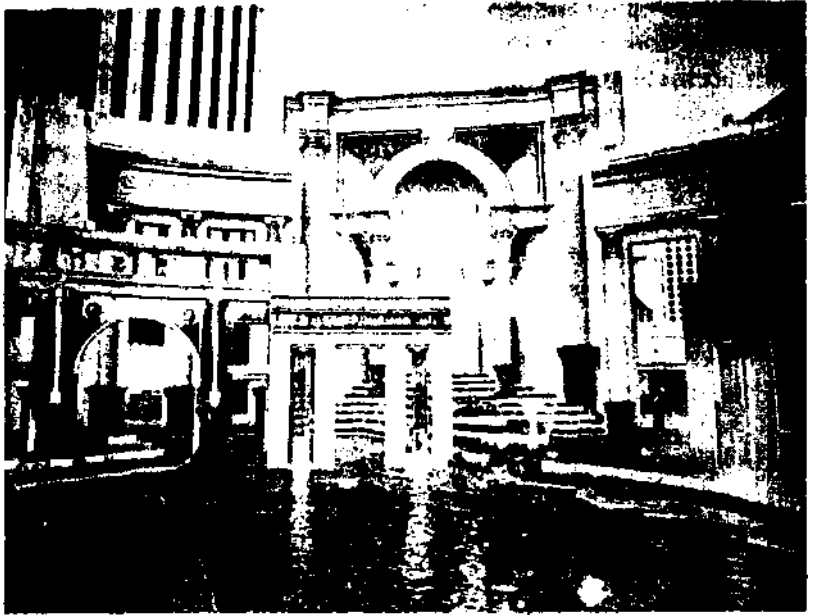
Estas obras de Armajani plantean una seria duda ¿se trata de esculturas? Estas habitaciones con puertas, ventanas y tejado, en las que uno puede cobijarse y sentarse, funcionales y poéticas, ¿son arquitectura? Armajani no se plantea estos problemas, para él no hay distinción ni límites entre escultura, 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 situación».

En contraste con este sencillo, sensible y emotivo homenaje de Siah Armajani a Louis I. Kahn, podemos oponer otra obra que "funciona" bien a nivel popular, que es aceptada y usada por los vecinos, me refiero a la fuente de la *Piazza d'Ilalia* Fig. 44 de Nueva Orleans, diseñada por el arquitecto Charles Moore.

En este caso todos los recursos de la iconología del "pop art" basados en el convencimiento de la artificialidad de los códigos lingüísticos, los desproporcionados cambios de escala, el regodeo en las imágenes populistas e inmediatas, la redundancia entre imagen y contenido, llevado todo ello a un punto que roza con la vulgaridad, hace que la fuente, y en general todo el conjunto de la plaza goce entre el vecindario, mayoritariamente de origen siciliano, de una gran aceptación. Esto sucede según Charles Jencks porque el contenido social «surge como una posibilidad sólo después de una detallada exploración

¹⁰ Citado en *Ibid.*, s.p.

" Citado por JAPPF., Georg: *Skulptur Projekte...*, Op. cit.. s.p.



44

de la cultura local, y proporciona a las formas retóricas una credibilidad que de otra forma no tendría. Y es una retórica que llega a muchos gustos culturales»⁴.

Esta fuente es uno de los extraños casos en los que el "monumento" conserva una buena carga de contenido iconográfico requerida por la colonia italiana de Nueva Orleans que deseaba tener un lugar "representativo" en la ciudad, que pudiera competir con la Place de France, que tiene un raquíto monumento de Juana de Arco, o con la Plaza de España, que está forrada de azulejos y tiene una fuentecilla.

La fuente de la *Piazza d'Italia* se planteó como un espacio "conmemorativo" que debía instigar el sentimiento de "lo italiano", de la misma manera que un monumento funerario instiga el sentimiento del dolor y la aflicción, pero sin caer en patriotismos.

El propio Charles Moore explica: «La idea consistía en hacer una gran fuente que sirviese como altar el día de San José, santo patrono de la comunidad italiana de Nueva Orleans. Suele ponerse comida sobre los altares, comida que a medio día se regala a los pobres. Unos

⁴ JENCKS, Charles: *el lenguaje de lo arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gih. 1980, p. 146.

niños vestidos como Jesús, José y María recorren el lugar regalando la comida y diciendo palabras adecuadas a la ocasión. Por esta razón necesitábamos una gran fuente. Nos preguntamos qué forma podía tener la fuente. ¿Cuál es la forma más italiana que se nos ocurrió? Italia propiamente dicha. Podemos hacer bajar el Po, el Arno y el Tíber. (...) Sicilia tenía que ser el centro de todas las cosas —por ejemplo un podio para hablar— y la gente podía sentarse en Cerdaña para oír hablar a los sicilianos...»¹³. Este acto folclórico requería, sin duda, de un decorado cargado con toda la teatralidad que un inmigrante italiano añora.

La celebración de este acto teatral de San José es sólo la disculpa para realizar ese entorno urbano alejado del lenguaje grandilocuente que impone la retórica del poder a sus monumentos; por el contrario, esta plaza carece de esa connotación por ser un regalo que la colonia italiana hace a la ciudad de Nueva Orleans.

El monumento, la fuente, con la representación del mapa de Italia, sus columnas, arcos y entablamentos, responde a ésta intención y la comunidad que la ha requerido se encuentra representada en ella a pesar de las intencionadas transgresiones a los lenguajes clásicos de la arquitectura, de que los capiteles funcionan como fuentes, de los fustes contruidos en acero inoxidable, del escandaloso color anaranjado que pretende evocar el color local de la patria lejana y de los tubos de neón que la sitúan en la época actual.

El planteamiento de este monumento es, si cabe, más desmitificador que los inmensos objetos propuestos por Claes Oldenburg, y es el más conseguido ambiente "Pop" de la arquitectura americana, por esto ha sobrellevado con entereza los ataques anatemáticos de los críticos más rigoristas, mientras que otros, más condescendientes, señalan su capacidad de significación, como Paul Goldberger que ha dicho que es la plaza pública más significativa que cualquier ciudad americana haya erigido en muchos años¹⁴. ;

En 1970 se fundó el grupo de investigación 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

DIAMONSTEIN, Barbarelee: *Diálogo con la arquitectura USA*, Op. cit, pp. 95-96.

¹⁴ Cfr. Ibid, p.97.

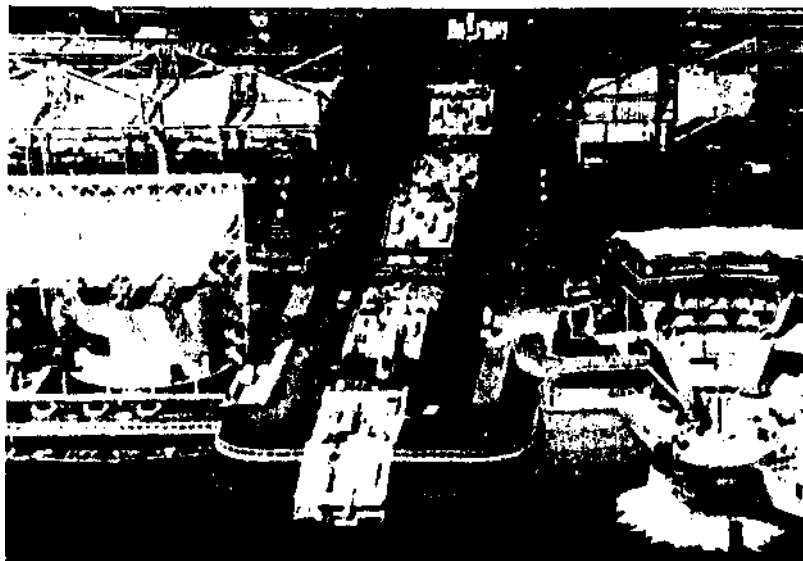
con el trabajo de artistas y arquitectos interesados en estos temas y darlo a conocer a través de publicaciones. Gradualmente se fue reuniendo a su alrededor un equipo con capacidad para diseñar y construir obras arquitectónicas.

La primera obra de arte público la realizó, en 1977, para un centro comercial en Hamden, Connecticut, que es propiedad del coleccionista de arte y empresario David Bermant. El centro comercial cuenta con un aparcamiento próximo a la calle principal de la ciudad. 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 se encontraban estacionados en sendas plazas, quedando en su lugar negros montículos con silueta de automóviles. *El Ghost 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 *Ghost Parking Lot* ningún elemento debería volver a colocarse en ningún museo ni galería sin quedar desprovisto de sentido.

En 1986, el grupo SITE realizó otra obra de "arte público" que formal y conceptualmente tiene relación con la anteriormente descrita. La obra surgió como un encargo para la Exposición Mundial de Vancouver. Esta exposición estaba dedicada a los temas de transporte y comunicación, 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 Fig. 45*, consistía en una autopista ondulada de cuatro carriles construida en acero y hormigón que emergía del mar y llegaba hasta el pabellón central de la Exposición. La superficie de esta arteria estaba cubierta con todo tipo de medios de transporte actual por tierra, mar y aire, situados de tal forma que simulaban moverse en la misma dirección, todos pintados del 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 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 resultados»¹⁵. Reflexiones de este tipo le habían llevado ya años antes a SITE a plantear unos trabajos en los que pretendían conjugar innovaciones y sugerencias de diferentes artes, muy especialmente de la escultura con la arquitectura.

6.3 La cualidad del lugar

Desde 1968 algunos artistas interesados en desarrollar obras de grandes dimensiones abandonan el ámbito inhóspito de la ciudad y

¹⁵ WINES, James: *De-Architecture*. Op. cit, p. 113.

buscan, para erigir sus monumentos, lugares recónditos de la naturaleza rechazando localizar sus obras monumentales en el tejido urbano que, al configurarse como nudo de intereses sociales y económicos muy potentes, impide la implantación en él de obras de arte vanguardistas.

Muchas de estas obras, denominadas de "land art" o también "earth-works", 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 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 o para un sitio concreto. En este sentido, una buena parte de las obras de "land art" tienen una vinculación mayor con el entorno en que se sitúan que la mayoría de los monumentos urbanos modernos. La obra de "land art" se queda en el sitio donde se ha generado, perteneciendo desde entonces a él.

La vinculación al paisaje es la característica más profunda de las obras de "land art", ya que están ligadas a su emplazamiento y toman gran parte de su contenido de la relación que establecen con las características específicas de un entorno físico particular. 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 esta 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" americano entre el romanticismo del "cow-boy" y la prepotencia del hombre dominador³. 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 el rayo que, tras Benjamin Franklin, tiene Walter De Maria.

Robert Smithson comenzó empleando el vocabulario limpio del minimalismo: formas geométricas perfectas, objetos fabricados industrialmente, aspecto de objetividad y apariencia de racionalidad, pero estrictamente hablando no era un artista minimalista.

La aportación de Robert Smithson, al abandonar la idea de un arte objetual, fue fijarse en el valor del lugar, del "sitio", en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio. A

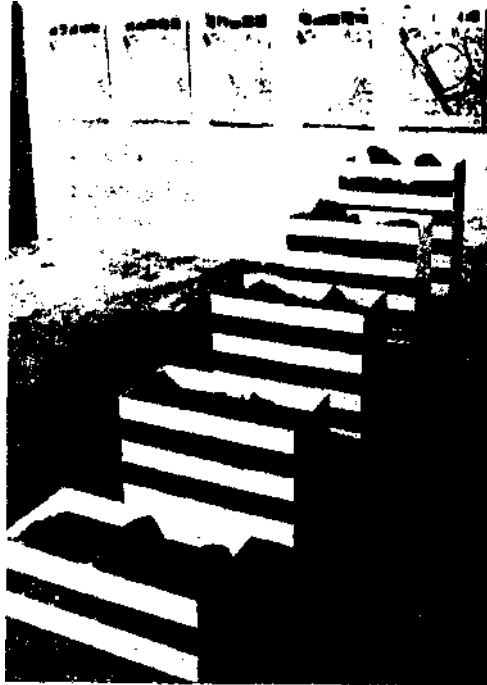
partir de la idea de "sitio", tan próxima al pensamiento arquitectónico, Smithson elaboró una dialéctica con su contrario el "no sitio"¹⁷. "Site" y "Nonsite" se reflejan el uno al otro como espejos que centran la atención en lo que reflejan más que en lo que ellos mismos son.

El "Site" es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene para trabajar, mientras que el "Nonsite" es la "obra" expuesta en la galería, que suele consistir en arcones con formas marcadamente geométricas, de fabricación industrial, que contienen muestras de materiales extraídos en el "Site" acompañados con imágenes fotográficas Fig. 46. 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 acudieramos a los sitios de donde se han extraído originalmente los materiales, generalmente piedras, podemos 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".

En estas obras Smithson fue más sutil que otros artistas de "earthworks", porque no estaba simplemente interesado en el terreno como otro material escultórico, sino que éste 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



46

¹⁷ A partir de ahora utilizaremos la terminología original de Smithson: sitio = "Site", no sitio = "Nonsite".

escultura trataba del espacio, entonces también debería tratar de su opuesto, es decir del "no-espacio". El "no-espacio" de Robert Smithson 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, en extensión, Smithson enumera como: galerías de arte, museos, autopistas, multicentros, gasolineras, restaurantes de comida rápida, cinematógrafos...¹⁸, en una palabra, 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 cierta 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 ha devenido el Movimiento Moderno con la construcción de estos "espacios importantes" que son los museos, gasolineras, multicentros, cines, etc. que se repiten indefectiblemente por todas las regiones del mundo.

El espacio que para Robert Smithson tiene la cualidad de lugar es aquel que tiene 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.

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 empleados»¹⁹.

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 muchos viajes que Smithson realizó por los Estados Unidos quedó fascinado con la contemplación de los desoladores paisajes artificiales que se producen en la explotación de minas y canteras, y en los

¹⁸ Cfr. HOBBS. Robert: «Smithson's Unresolvable Dialectics», en HOBBS. Robert y otros: Robert Smithson: *Sculpture*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1981, p. 25.

¹⁹ HOBBS, Robert y otros: *Robert Smithson...*, Op. cit., p. 14.

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 de mentalidad ecologista. En este punto era más un formalista tan distanciado del mundo, fascinado únicamente por el aspecto y la escala de los vertidos de desechos y de la polución. Su propuesta fue actuar sobre estas heridas producidas al territorio por la industrialización y la especulación esquiladora.

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 transformación»²⁰.

En uno de sus más conocidos escritos Robert Smithson comenta: «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 se había designado para 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 consciencia 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 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 ellos»²¹.

Estas ideas expresadas en 1971 han empezado a ser tenidas en

²⁰ MARCHÁN FIZ, Simón, en AA.W.: *Diccionario del arte moderno*. Valencia, Fernando Torres, 1979, p. 299.

²¹ SMITHSON, Robert: «Untitled, 1971», en HOLT, Nancy (Ed.): *The Writings of Roben Smithson*. Op. Gt, p. 220.

cuenta por los urbanistas y han ido siendo incorporadas 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,

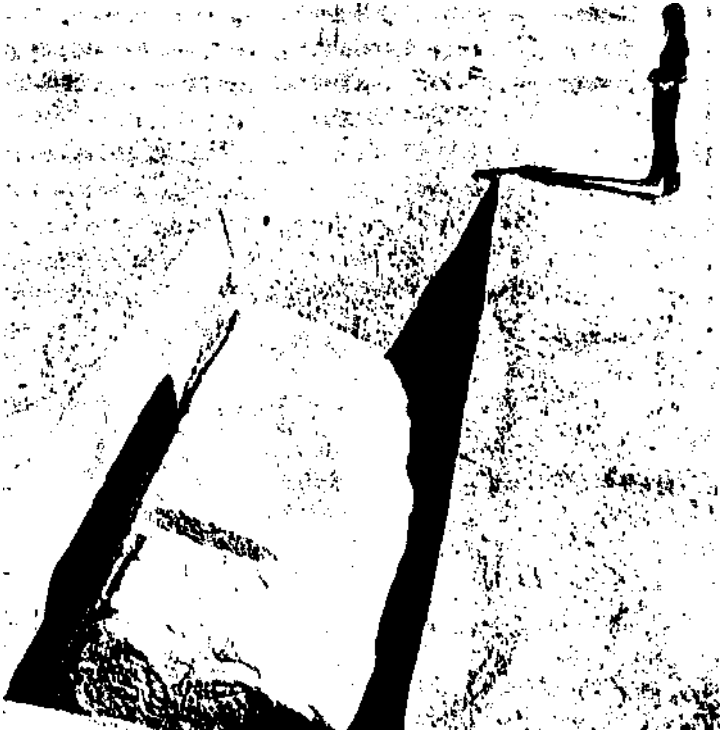
De esta manera planteo Robert Smithson una nueva visión del monumento, argumentando que los "earthworks" podían ser medios para recuperar la tierra en términos artísticos. Con esta idea escribió a numerosas compañías mineras, especialmente las de explotaciones al aire libre, hasta que finalmente consiguió realizar un par de obras: *Spiral Jetty* (1970) Fig. 11, y póstumamente *Amarillo Ramp* (1973).

Otra faceta a tener en cuenta en estas obras de "land art", que las relaciona con la idea de monumento, es su carácter megalómano basado en una interpretación muy particular de la historia lejana, en los monumentos megalíticos, egipcios o precolombinos. Estos monumentos, eminentemente públicos, eran generalmente urbanos en la antigüedad aunque hoy se encuentren enclavados en el medio rural.

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 del circo megalítico de Stonehenge. 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 otros²².

Cuando el escultor Michael Heizer dice «Me gusta ligarme al pasado», ese pasado es claramente arqueológico. Su padre, un conocido arqueólogo, le introdujo muy pronto en el mundo de los monumentos prehistóricos, particularmente en los de la América pre-colombina. Una de sus obras titulada *Displaced-Replaced Mass* (1969) Fig. 47 es una alusión al traslado de los grandes monolitos que forman el Coloso de Memnon en el valle de los Reyes, en Egipto. *Complex One/City* (1972-1973), el primero de un grupo de elementos escultóricos planeados por Heizer para un lugar concreto, tiene referencias tanto de Chichen Itza, en el Yucatán, como de las mastabas egipcias. Frente a la

²² Cfr. MORRIS, Robert: «Aligned with Nazca», *Artforum*, Nueva York, Octubre 1975, p. 26.



tremenda masa que forma *Complex One/City*, Heizer excavó la zona creando una enorme depresión alrededor de la cual se deben situar los otros elementos que completan la obra. *Complex One/City* iba a ser uno de los lados de un cuadrado que formaría un recinto cerrado como el que hay frente a la Pirámide de la Luna en Teotihuacán, en Méjico; o en las grandes plazas en Monte Alban, en el estado mejicano de Oaxaca; o en Tikal, en Guatemala.

Tanto *Spiraljetty* y *Amarillo Ramp* de Robert Smithson, como *Complex One* o *Double Negative* de Michael Heizer, así como otras muchas de las grandes obras monumentales del "land art", 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 carácter social, de "arte público", que pretenden algunas de estas obras, parece entrar en contradicción con los recónditos parajes donde son instaladas. Su carácter monumental, carece de espectadores reales. El monumento se convierte así en una conmemoración de sí mismo, en un elogio del arte por el arte.

VII. «Earthworks»

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 de la minúscula escala de la escultura moderna que se sitúa sobre el pedestal a realizar obras que alteran el paisaje, abarcando la escala del territorio y comprometiéndose con el entorno natural hasta pretender su manipulación. Trabajar con un material como el paisaje supone la recuperación y puesta al día para el arte actual de categorías como lo sublime, lo pintoresco o lo maravilloso.

7.1 Espacios excitados El pensamiento cartesiano ha inducido a crear en nuestra mente un concepto de espacio isótropo cubierto por la cuadrícula ideal. Por lo general, para el arquitecto situado sobre el tablero este espacio puede tener, además, una condición métrica y una dirección de orientación, 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 de carácter estilístico. Se convertirá en un espacio estilizado. 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 asombro. 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, creando 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 el hombre ha tenido.

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 zonas 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 encontramos 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 hasta hacer perder la razón. En estos parajes el hombre ha ido escribiendo, como lo hace con la arquitectura en la construcción y crecimiento de la ciudad, toda su historia. Son lugares, como explica la escultora hispano-austríaca Eva Lootz, "cargados de lenguaje".

Eva Lootz, en el transcurso de la filmación de una película suya, en la que se hicieron unas tomas de la construcción de un puente sobre el río Manzanares en Madrid, tuvo consciencia, por primera vez, del carácter plástico que tienen los materiales simplemente amontonados que había producido el desmonte realizado para la construcción de

. dicho puente, y del valor plástico del propio desmonte; esos cortes planos en el terreno, tallados por los dientes de las palas de las máquinas de obras públicas que dejan sobre el terreno una huella que, en otra escala, se asemeja a la que el cincel dentado o la bujarda del escultor dejan en la piedra. Pero la fascinación por la alteración de las industrias del hombre sobre la tierra llegó cuando visitó por primera vez la mina de Río Tinto. ¿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 cincelazos los fragmentos que, según Miguel Ángel Buonarroti, liberan la figura que toda piedra contiene dentro. Los bloques de piedra, a su vez, han sido extraídos —¿esculpidos?— 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 resistentes metales.

Esos espacios geográficos en los que desde hace decenas de siglos el hombre ha insistido en arrancarle fragmentos de piedra son lugares que Eva Lootz define como "espacios 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 dado 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 re-creaciones 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 vertedero público»¹.

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, y 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 Pnce 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 topografía»².

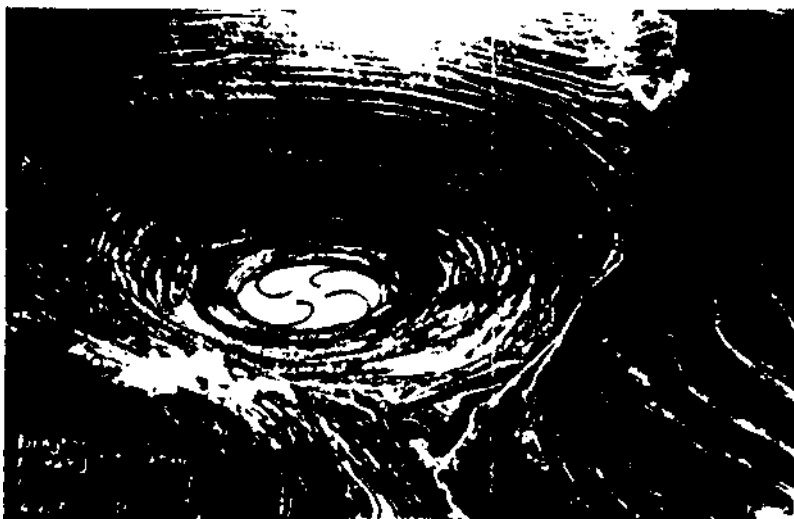
Esta turbadora idea, planteada a finales del siglo XVIII, va a ser el motor de las últimas obras de Robert Smithson. Las cuchilladas que excitan, mueven y agujijonean el territorio, pretenden ser aceptadas y transformadas por el arte. Por eso, Smithson no sólo no rechaza los más espantosos paisajes producto 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

¹ Publicado en HOLT, Nancy (Ed): *The Writings...*, Op. cit. Citado también por ROSE, Barbara: «La escultura norteamericana...», Op. cit, pp. 276-277.

³ PRICE, Uvedale: *Three Essays on the Pictures* que, en SMITHSON, Robert: «Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape», *Artforum*, Nueva York, Febrero 1973, p. 63.

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 arte»³.

Robert Smithson, con su afición a visitar lugares que han sido excitados y deteriorados, se interesaba en conseguir vías para reconciliar al hombre con la naturaleza". Esta idea se refleja fielmente en el penúltimo proyecto realizado por Robert Smithson, fechado en 1973, cuyo título es *Bingham Cooper Mining Pit* Fig. 48. Se trata de un proyecto



48

para "recuperar para el arte" una gigantesca cantera a cielo abierto de cinco 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 dos dibujos sobre fotografías, en

¹ SMITHSON, Robert: «Frederick Law Olmsted..». Op cit., p. 64

⁴ Cfr. ALLOWAY, Lawrence: «Robert Smithson Development», Artforum, Nueva York. Noviembre 1972, pp. 54-55.

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.

Una cantera como esta de Bingham, que resulta indudablemente sobrecogedora, es lo que Eva Lootz denomina un "espacio excitado". Muchos de estos espacios con sus inmensas dimensiones, sus impresionantes terrazas, el color vivísimo del mineral descarnado, no sólo están agujijoneados por la mano del hombre, sino que resultan un agujijonazo para 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 los barrenadores. Muchos de estos impresionantes bloques están horadados por líneas de perforación taladradas para los barrenos, que han provocado rupturas perfectas de la piedra.

Ante la presencia de estas enormes piedras Fig. 36 la teoría smithsoniana de la dialéctica "site/nonsite" nos reenvía al lugar, "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.

7.2 Lo sublime Todos los "espacios excitados" no lo son en función de la acción violenta 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 le 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, Emmanuel Kant, Christopher Hussey— y de lo pintoresco —Uvedale Pnce, Richard Paine—; mientras que los pintores suizos Bodmer y Breitinger, durante el siglo XVIII, elaboraron una teoría sobre lo maravilloso en el paisaje.

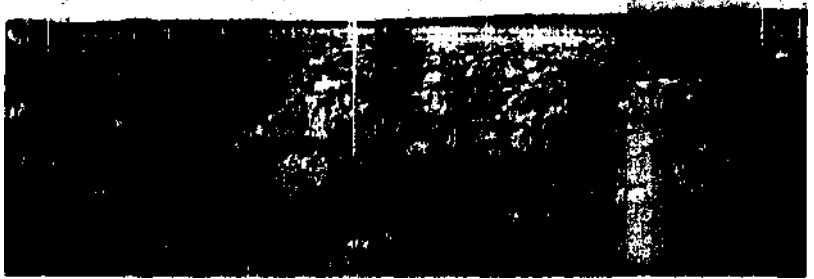
En 1927 Christopher Hussey basándose en las definiciones de Edmund Burke, atribuyó a lo sublime siete cualidades que lo caracterizaban: oscuridad, tanto física como intelectual; poder, dominio de la naturaleza sobre el hombre; privaciones, como las tinieblas, la soledad y el silencio; inmensidad, tanto 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 características de lo sublime: sucesión y uniformidad, las cuales sugieren una progresión sin límites.

La idea de lo sublime fue recuperada en la modernidad para el arte por los pintores que deseaban desbordar los límites físicos del cuadro y expresar una idea de infinito —Arshile Gorky, Barnett Newman, Mark Rothko—⁵. Esta idea es retomada 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 en el "land art" reúne en sí misma todas las características enunciadas por Hussey: *The Lightning Field* de Walter De Maria.

Diseñada en 1974 y concluida en 1977, *The Lightning Field* Fig. 49 se encuentra situada en el estado de Nuevo Méjico, en el desierto de Quemado. Se trata de un emplazamiento muy particular, sin el cual la obra no hubiera tenido 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 entre el suelo plano y el cielo. La soledad y el desamparo

⁵ ROSENBLUM, Robert: «The Abstract Sublime», *ARTnews*, Vol. 59, n°10, Nueva York, Febrero 1961.



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 cinco centímetros de diámetro, colocados de pie con una altura media de seis metros y veinte centímetros, de modo que los extremos superiores de los postes alcanzan todos la misma cota. 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, sesenta y siete metros y medio, lo que cubre una dimensión total Este-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. Y en todas direcciones se percibe la idea de infinito. Los postes están situados en una sucesión estática, uniforme en la altura y en la distancia entre ellas. Al reducirse con la distancia crean la ilusión perceptiva de una progresión sin fin. Esto se ve reforzado por una inteligente secuencia matemática: 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. Se puede extrapolar una cuadrícula sin fin de esta fórmula numérica.

Estos postes 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.

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 estos al ser recogidos por los postes. Ciertamente, todos los requerimientos de Hussey para conseguir en una obra la categoría de sublime los cumple con creces *The Lightning Field*.

El propio Walter De Mana ha escrito una sene de hechos, notas, datos, información 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 o 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 período 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»⁶.

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

" DE MARÍA. Walter: -*The Lightning Field*», *Artforum*. Nueva York, Abril 1980, p. 58.

natural, son el motivo de un buen número de trabajos de Land Art realizados por artistas de la costa oeste de los Estados Unidos.

Muchos de estos trabajos, si no pretenden acceder a la categoría de lo sublime, si se pueden encasillar en la de lo maravilloso.

Este es el caso de la obra de Nancy Holt, que fue esposa de Robert Smithson y continuadora de su trabajo en el "land art", cuya obra, como la del escultor Richard Fleischner, es calificada de "arte situacional", por su estrecha y necesaria vinculación a los emplazamientos en que se erige, ya que fuera de ellos las esculturas carecen de sentido. El atractivo particular de la obra de Nancy Holt estriba en su conocido interés por reconciliar formalmente esculturas, casi arquitectónicas, con su entorno. La mayoría de las veces lo consigue a través del empleo de límites de visión que llevan al ojo fuera de la obra, obligando al espectador a fijar su atención en el paisaje⁷.

La obra de Nancy Holt pretende situar al espectador en el entorno, haciéndole ser consciente de las particularidades del medio a través de severas construcciones en las que practica agujeros o ventanas que establecen una dialéctica entre exterior e interior, entre el mundo físico y el emocional. El interior donde se sitúa el espectador es necesario en las esculturas de Nancy Holt, en la medida en que el exterior reclama la atención hacia su naturaleza de carácter maravilloso.

Su obra más conocida, titulada *Sun Tunnels* Fig. 50, fue diseñada en



⁷ Cfr. BEARDSLEY, John: *Earthworks, and beyond*. Op. at., p. 114.

1973 y construida en 1976 en el desierto de Lucim, en Utah. Sigue así la tradición de Michael Heizer, Walter De María, Robert Morris y de su esposo, Robert Smithson, al instalar la obra en el desolador, pero maravilloso paisaje de los inmensos desiertos estadounidenses.

La obra está constituida por cuatro grandes tubos cilíndricos de hormigón, similares a los utilizados en las conducciones de agua, de un diámetro de dos metros setenta centímetros y con una longitud, cada uno de ellos, de cinco metros cuarenta centímetros, justo el doble, en los que pueden penetrar y transitar holgadamente los espectadores. 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 quince metros.

Sun *Tunnels* dedica una especial atención a la orientación y posición astronómicas. Así, los cilindros están alineados con la salida y la puesta del sol, en los solsticios de verano y de invierno, de tal manera que durante la salida y la puesta del sol, los días de los solsticios y durante diez días antes y después, el sol es visible a través de los conductos.

La relación entre interior y exterior se establece a través de unas perforaciones realizadas en los tubos, a modo de pequeños orificios circulares, dispuestas sobre la superficie de los túneles según el diseño de las constelaciones de Drago, Perseo, Columba y Capricornio, tal y como se representan en los mapas celestes, de tal forma que estas aberturas varían en su diámetro entre veinte y treinta 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.

Relacionar interior y exterior por medio de la luz que penetra a través de pequeños agujeros, es aún más patente e interesante en la obra del artista californiano James Turrell.

El coleccionista de arte italiano Giuseppe Panza di Biumo que tuvo la ocasión de visitar la casa del artista en Santa Mónica, California, ha narrado posteriormente la experiencia de asistir al espectáculo 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 se controlan manualmente abriendo y cerrando estos agujeros en horas determinadas del día, produciendo así, 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 a la casa 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 hay una apertura de poco más de un metro situada cerca del techo. Este único "artilugio" arquitectónico provoca el espectáculo que transcribimos en palabras de 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 aquélla 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 espléndido»⁸.

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 la luz manipulada puede controlar o 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 forma que, paredes que se percibían nítidamente al penetrar en el espacio, 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»⁹.

La obra de Turrell, por lo tanto, no es el conjunto de las perforaciones que pueda abrir en un muro, es la propia luz, él hace de la luz su sustancia artística y trabaja también con la luz natural al aire libre. Su trabajo más difundido ha sido Roden *Crater Project*, un ambicioso proyecto, no realizado, en el que viene trabajando desde finales de los años setenta, cuyo objetivo es también la luz natural.

Para desarrollar este proyecto, Turrell necesitaba situar al espectador en el centro de una planicie, elevado entre ciento veinte y trescientos metros de altura sobre ella; requería un lugar que tuviera las cualidades perceptivas de un espacio infinito, para poder experimentar el efecto de contemplar la bóveda celeste. .

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 maleables»¹⁰.

Turrell buscó durante mucho tiempo, por los desiertos de todos los estados del oeste, alguna colina o volcán 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 como Roden Crater.

Para el interior y para los alrededores del cono de ceniza roja y negra, Turrell proyectó siete espacios en los que poder experimentar las cualidades cambiantes del sol y de la luz de la luna. Cinco de estos espacios estarían situados en el exterior del cono y de allí un largo túnel llevaría a un recinto, en la base del cráter, y a la cuenca del cono de ceniza mismo. Mirando fuera de estos espacios se podrán observar, a

⁹ Ibid, p.47.

¹⁰ WORTZ, Melinda y TURRELL. James: James *Turrell: Light and Space*, Nueva York, Whitney Museum of American. Art, 1980, p. 42.

intervalos periódicos, lo que Turrell describe como "acontecimientos simbólico-reflejados": la salida de la luna, 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 de los paisajes de los alrededores con sus cualidades simbólicas y emocionales. La gran ambición de Turrell es revelarnos las extraordinarias propiedades físicas y simbólicas de la luz, uno de los lugares comunes de nuestras vidas, intentando crear un ambiente de éxtasis".

7.3 La escala del territorio: el arte de lo invisible

Uno de los más importantes logros de la escultura, a través del cual ha conseguido liberarse de la pintura e independizarse de la arquitectura, ha sido la utilización y el dominio de la gran escala, esa escala que ha desbordado al propio objeto escultórico, invadiendo las salas de las galerías de arte para terminar reclamando todo el espacio abierto de la naturaleza.

El paso inmediato ha sido considerar el campo, el paisaje y todo el territorio en general, como un objeto de arte. Exactamente como un "objeto encontrado", como un material más sobre el que el artista puede proyectar su sensibilidad, que puede transformar, alterar y manejar para conseguir sus propósitos estéticos.

No se trata de reinventar la jardinería, ni de crear nuevos estilos dentro de este antiquísimo género de expresión artística, sino de utilizar el territorio como soporte de esta corriente artística que es el "land art", de subvertir la realidad física del territorio.

Las escalas gigantescas cambian el sentido de la escultura y, en general, de lo construido. La escultura ha sido, desde sus orígenes, algo que se ha erguido, sea cual fuere su tamaño, desde un diminuto fetiche hasta un colosal monumento. Una escultura sobresalía, abultada sobre el plano en el que se apoyara. Pero las grandes escalas que maneja el "land art" son tan gigantescas que las obras no pueden erguirse, y se tienen que desarrollar en la dimensión horizontal reptando por el territorio. Estas obras, por lo tanto, requieren un nuevo tipo de percepción, no sólo porque la escultura carezca de centro, al no poder

Cír. BEARDSLEY, John: *Earthworks and beyond*, Op. cit., p. 39.

abarcando los límites de su contorno, sino porque estas escalas tan gigantes han abandonado el campo de lo visual. Aunque la obra sobresalga del suelo por encima de la estatura del hombre, como en el caso del *Running Fence* de Christo, no son escalas que pertenezcan al orden visual, que puedan ser físicamente aprehendibles, son escalas que pertenecen a la categoría de lo "sublime matemático", a la abstracción de los entes numéricos.

Es cierto que, como sucede con *Running Fence* Fig. 51, desde algunas colinas podemos percibir fragmentos suficientemente extensos de la obra como para que nuestro cerebro reconstruya, según la ley de continuidad planteada por la propia obra, una imagen mental de su totalidad, pero, en cualquier caso, el conocimiento, la experiencia, de la totalidad de la obra sólo la podemos tener recorriéndola desde el suelo o forzando la perspectiva al visualizarla desde un avión.

La idea de una separación entre las artes visuales y la música o el teatro, en función de que la percepción de lo visual es instantánea mientras que la percepción musical o narrativa



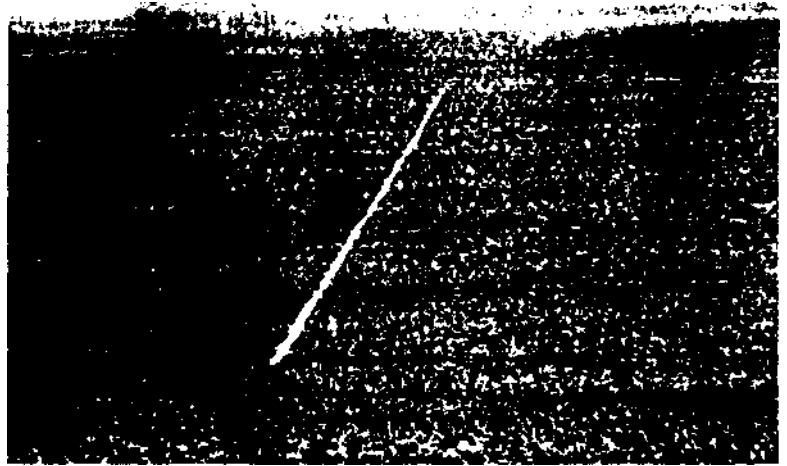
51

es secuencial, entra en estas obras en conflicto, pero aún va más allá el tema perceptivo, puesto que estas obras pierden, en algunos casos, incluso su carácter "visual" para hacerse físicamente invisibles al espectador que se sitúa en el lugar de la obra.

Un ejemplo 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.

Otro ejemplo, que ha pasado del mero campo especulativo del proyecto a la realización física en 1969, es la obra de Walter De Maria titulada *Las Vegas P/ece* Fig. 52. Se trata de una franja de un metro



52

ochenta centímetros de ancha por casi cinco kilómetros de larga, labrada en línea recta con un "bulldozer" en una extensa llanura que carece del más mínimo desnivel, situada en la parte central del desierto de Nevada. La obra no sobresale del suelo, no se yergue, es sólo un cambio de textura en el terreno sobre el que la ancha pala de una máquina excavadora ha levantado la rala vegetación para dejar descarnado el suelo con un ancho surco.

Un espectador situado en pie junto a la obra levanta por encima del plano del suelo una altura no superior al ancho del surco labrado, en cualquier caso se trata de una altura desproporcionadamente insignificante frente a las tres millas de longitud de la obra. Supuesto al espectador situado sobre la obra, pisando el surco, es decir, alineado con ella, podrá verla en un escorzo frontal tan forzado que su longitud pierde

todo sentido y proporción, lo mismo podría tener media milla que cincuenta millas, pero si el espectador se desplaza lateralmente abandonando su posición alineada con el surco, a muy pocos metros empezaría a tener la sensación de la extremada longitud del surco, pero, a nada que se aleje de la obra unos metros más, por efecto del escorzo y de la vegetación, formada de pequeñas retamas de monte bajo, la línea se esfuma para 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 nulo, tan plano que ninguna prominencia del terreno pone de manifiesto la existencia del 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 materializarse. Reforzando la paradoja de su dudosa materialidad, Walter De Maria ha utilizado en el título la palabra *Piece*, como si de un objeto se tratara.

Tanto en *Las Vegas Piece* como en *Running Fence*, así como en otras obras realizadas a escala del territorio, los artistas no pretenden del espectador la completa percepción de sus obras, por eso éstas son pensadas, proyectadas y realizadas 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 cree 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. Tanto en las líneas del Machu Pichu, en las pirámides mayas, en las pinturas en la arena de los indios americanos, como en las configuraciones del Valle de Nazca, los emplazamientos no permiten la distancia necesaria para comprenderlas por una percepción óptica razonable¹². La arquitectura barroca 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 el objeto, insinúan otros tamaños que son percibidos 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 denominarla "pieza" a *Los Vegas Piece*. Este es el caso de obras como *Walking a Une in Perú* de Richard

¹² Cfr. LIPPARD, Lucy R: *Changing....* Op. cit, p. 251.

Long, en la que el título hace referencia al acto de andar sobre una línea. La obra es el "paseo" por el territorio, es el propio acto de andar. Como en un ballet, la obra son los movimientos de los cuerpos de los bailarines; la línea trazada en el suelo, en este caso, es sólo la referencia y las fotografías que se exhiben en galerías de arte, museos o en las revistas, como los "non-site" de Robert Smithson, no son más que el testimonio del paseo que da sentido a la obra.

Richard Long ha realizado una serie de obras utilizando el suelo como si fuera una gran pizarra sobre la que se puede rayar. Una de sus obras más difundidas, titulada *Cut Daisies* (Bristol, 1968), consiste en dos líneas que se cruzan realizadas con una podadora de césped sobre un campo de hierba plano cubierto de margaritas blancas, el rastro de la podadora raya el césped como el lapicero el papel.

Estas líneas trazadas sobre el territorio, tanto en la prehistoria como en la actualidad por los artistas del "land art", consideran el plano del suelo como un lienzo, como una página de papel o como un mapa sobre el que se pueden trazar líneas y dibujos.

La escala y el territorio, los dos temas que estamos tratando aquí, se encuentran relacionados en un documento gráfico muy particular: el mapa. El mapa representa el conocimiento intelectual, la convención lingüística, mientras que el territorio se refiere a la experiencia física, al hecho sensorial. La comparación entre mapa y territorio resulta fascinante, porque se trata de relacionar conocimiento con experiencia.

Desde los años sesenta, artistas y filósofos le dedican una especial atención al mapa, y los arquitectos se preocupan cada vez más por su representación gráfica. Marshall Mc Luhan, en *La galaxia Gutenberg*, habla del mapa como el primer signo de modernidad apreciado en un drama de William Shakespeare. En *El Rey Lear* la partición del reino entre las hijas no se ejecuta de forma física, sino científica, sobre un mapa que representa la modernidad del reino¹³. Por su parte, Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* recurre, para explicar el sentido del simulacro y la hiperrealidad que caracteriza a la posmodernidad, a un cuento de Jorge Luis Borges en el que los cartógrafos de un imperio imaginario trazan un mapa a escala uno igual a uno, con lo que el mapa cubre todo

¹³ Cfr. Mc LUHAN, Marshall: *La Galaxia Gutenberg*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985. pp. 19-20.

el territorio del imperio. La identificación de conocimiento con experiencia es el simulacro¹⁴.

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 un inusitado interés, al ser requerido el mapa como modelo de la pintura en los cuadros de Jasper Johns. El hecho de que un objeto del conocimiento sirva como modelo iconográfico para pintar un cuadro no es casual, 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 "post-serial" ha sido sustituido por el orden ambiguo de la naturaleza que el mapa representa¹⁵.

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 Richard Long, Robert Smithson o James Turrell, aparezca en las galerías de arte en forma de mapas donde se proyecta o se da 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 estaba interesado, por inducción de Tony Smith, en el estudio de la cristalografía como principio de organización formal, quedando fascinado por la estructura y simetría de los cristales. Entonces se dio cuenta de que se podían trazar mapas describiendo los cristales y así pasó de los cristales al trazado de mapas.

Los mapas que utilizaba Robert Smithson estaban sacados de su contexto al ser fragmentados carentes de la preceptiva leyenda que permite interpretar el valor de 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 mismos¹⁶.

En un artículo donde 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). Este mapa tiene dibujados sus límites, su escala en millas y sus puntos cardinales perfectamente definidos, pero se encuentra absolutamente en blanco¹⁷.

Más adelante centró su interés en las posibilidades de transformar los mapas en objetos tridimensionales. Logró crear mapas disyuntivos, tridimensionales, en 1968, cuando creó los "Site/Nonsite". La relación entre el "Nonsite" y el "Site" es asimilada por Smithson a la relación entre lenguaje —convenciones del mapa— y 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 destinados: son una especie de lugares apartados o zonas periféricas»¹⁸.

El tema del mapa ha sido tratado en formas más anecdóticas, pero no por ello menos significativas, como es el caso de un proyecto de vivienda unifamiliar, perfectamente resuelta en cuanto a distribución, construcción e instalaciones, diseñado por Rafael Ramírez Blanco y exhibido en la madrileña Galería Juana Mordó, en 1979, cuyo perímetro correspondía con la silueta de un mapa de España a escala conveniente para servir como vivienda.

En la costa oeste de los Estados Unidos, una buena cantidad de

¹⁶ Cfr. HOBBS, Robert: *Robert Smithson: Sculpture*, Op. cit, p. 14.

¹⁷ SMITHSON, Robert: «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», *Artforum*, Nueva York Septiembre 1968, pp. 44-50.

¹⁸ CUMMINGS, Paul: *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution*, citado por HOLT, Nancy (Ed.): *The Writings...*, Op. cit, p. 155.

artistas de "land art" han utilizado las distintas coloraciones de los cultivos para diseñar, mediante siembra de diferentes semillas, gigantescos murales vegetales sólo visibles en su totalidad desde el aire. Una de estas obras fue la realizada por Bob Wade quien, en 1973, materializó su primera instalación topográfica a gran escala, un mapa de Texas al que se incorporaron puntos que simbolizan las diferentes regiones del Estado. Su instalación más extravagante *bicentennial Map of América* mide aproximadamente lo que un campo de fútbol¹⁹.

Dentro de la corriente del "land art" que se dedica a generar obras cuyo destino no es necesariamente el de ser vistas, está el artista holandés Jan Dibbets. Él mismo confiesa: «Mis obras no son exactamente hechas para ser vistas. Más bien se hallan aquí para hacer sentir a ustedes, fugitivamente, que algo no está bien en el paisaje»²⁰. Aunque el trabajo de Dibbets es de carácter fotográfico, se le menciona dentro de la escultura del "land art", en una división no categorial del arte actual, porque su trabajo consiste en extender, deformar o corregir las visiones del paisaje a través de alteraciones perspectivas realizadas con figuras geométricas en intervenciones físicas sobre el terreno. Entre 1967 y 1968 realizó una serie de *Correcciones de Perspectivas* en las que presenta figuras geométricas ejecutadas en el suelo levantando una superficie de hierba, que queda con la textura de la tierra negra sobre un impecable césped verde. Estas figuras, por ejemplo un trapecio alargado situado en el suelo, están calculadas para que desde un punto de vista concreto aparezcan con la ilusión de ser un cuadrado colocado en posición vertical. Desde ese preciso punto de vista toma fotografías en las que, al contrario que el ilusionismo perspectivo, la figura colocada en la realidad del paisaje en el suelo aparece en la ficción de la fotografía como si estuviera perpendicular a él.

7.4 Trabajar la tierra

No todas las obras de "land art" hacen ostentación de inmaterialidad o de invisibilidad. Por el contrario, la mayoría de las obras más difundidas han requerido de medios mecánicos y constructivos, propios de las

¹⁹ Cfr. SMITH, Robería: «Twelve Days of Texas», *Art in America*, Nueva York, Julio-Agosto 1976, p.43.

²⁰ Citado por WALKER, John A.: *El arte después del Pop*, Op. cit, p. 42.

más costosas obras públicas. Para trazar la simple línea de Walter De Maria en el desierto de Nevada fue necesario realizar un trabajo en el que hubo de emplearse una gran máquina de movimiento de tierras.

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, la obra titulada *Observatory*. Al concluir la exposición la obra fue demolida, pero, dado el interés y la novedad del proyecto, seis años después fue vuelta a construir, ligeramente ampliada, sobre un terreno muy llano ganado al mar Fig. 53.



53

Observatory está formado por dos anillos concéntricos de tierra construidos con la técnica de empalizada y materiales sueltos. El diámetro exterior del conjunto tiene casi noventa metros y el anillo interior veinticuatro metros por tres de alto.

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, las puertas de las construcciones precolombinas de Méjico. 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 directamen-

te 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 tienen los anillos concéntricos, así como el hecho de que se pueda penetrar a su interior, y que ésta penetración se haga a través de una puerta, salvando un umbral, son características similares a las que definirían a 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 dentro de ella para comprenderla, como 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...»²¹.

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, son muy escasas y difíciles de conocer. Sirva como muestra de ese interés la aseveración realizada por el arquitecto 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 primeras setenta»²².

²¹ MORRIS, Robert: «Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated», *Artforum*, Nueva York, Abril 1970, p. 66.

²² WINES, James: *De-Architecture*, Op. cit., p. 91.

VIII. Instalaciones

La función de la escultura consiste en apoderarse y ocupar el espacio.

Cari Andre

En este capítulo vamos a tratar de varias intervenciones sobre el espacio que, aunque puedan parecer desconectadas entre sí, **tienen** un hilo conductor común. El "project art" nos llevará de la idea y planeamiento del espacio hasta la "instalación" concreta de elementos en él; instalaciones cuya misión es alterar el espacio ontológicamente y transformarlo en su contenido perceptual, destacando particularidades insospechadas de él.

En este contexto de la recreación de espacios situaremos el museo, como uno de los espacios más ricos que la arquitectura está sabiendo crear, un espacio donde su medida y su tiempo se curvan y se transmutan. El museo aparece 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 misma idea que es vista desde dos disciplinas diferentes que pretenden dialogar sobre el espacio en un mismo lugar físico que se configura entre ambas.

8.1 «Project art»

La primitiva reivindicación expresada por Dan Flavin «Resulta para mi fundamental no ensuciarme las manos. Reivindico el Arte como

Pensamiento»' 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 de grandes máquinas y de la colaboración de muchas personas para llevar a cabo la obra, hasta los artistas conceptuales, quienes, desmaterializada la obra de arte, convierten a 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 del "arte conceptual" aunque, en un sentido más amplio, puede aplicarse a otras modalidades, como el "land art" o a las obras que pretenden transformar el medio ambiente, como el "environmental art"². El término "project art" no hace referencia a ningún estilo, ni es ninguna categoría dentro del arte contemporáneo. 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 de obras hechas por los artistas. En una palabra, el 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, sea reconocido como obra de arte. Carl Andre ha enunciado "Arte es lo que hacen los artistas"³, y 16 que hacen algunos artistas de los primeros años setenta no son cuadros ni esculturas, sino proyectos de obras.

Los artistas ambientales, ante la imposibilidad de realizar todas sus obras físicamente, desde principios de los años setenta vienen realizando 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 hay unanimidad es si el proyecto, en sí mismo, es una obra de arte completa, como el texto de

¹ Citado por TUCHMAN, Phyllis: «Reflexiones sobre Minimal Art», Op. cit., s.p.

² Cfr. MARCHAN FIZ, Simón en AA.W.: *Diccionario del arte moderno*, Op. cit., p.440.

³ Citado por JAPPE, Georg: *Skulptur Projekte...*, Op. cit., s.p. 204

una obra teatral lo es, aunque no llegue a representarse. 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 puedan encerrar.

En algunos casos, el proyecto no es la obra de arte en sí mismo, pero el comprador adquiere la posibilidad de construir esa obra y atribuir su creación al autor del proyecto. En otros casos, el proyecto exige la participación del artista en la construcción física de la obra, eligiendo el lugar exacto de su ubicación, dirigiendo las operaciones de construcción o, las menos de las veces, ejecutando él mismo 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 tradicional del arquitecto que redacta y comercializa unas instrucciones para construir una obra según unas condiciones especificadas sobre el papel, reservándose el derecho de replantear y 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 1973⁴. Así, en la Colección Panza, instalada en Varese (Italia), se realizaron en ese mismo 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, aún no han sido 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 entorno»⁵.

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, las condiciones físicas y materiales que debe reunir el espacio

⁴ AA. W.: *Colección Panza*. Op. cit., pp. 48-49.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

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 a la obra en un proyecto de alto riesgo material. Tanto el arquitecto como el compositor de música se ven en esta situación, pero ambas profesiones tienen una tradición de uso 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 lingüísticas.

Un artista que ha hecho de los proyectos un auténtico arte es Christo. Sus costosísimas "instalaciones", con presupuestos de varios millones de dólares, son financiadas en una gran parte, con la venta de estos proyectos. Lo que empezaron siendo bocetos y notas para explicar en que consistían las instalaciones que, desde principios de los años sesenta, pretendía realizar se han ido depurando hasta conseguir un alto grado de formalización que hace perfectamente reconocibles como suyos este tipo de obras proyectuales. *The Umbrellas, Joint Project for Japan and Usa*, que comenzó a ser desarrollado en 1985 y cuyo final de construcción se prevé para mediados de octubre de 1990, consiste en la instalación de dos series de grandes sombrillas que Christo pretende situar, una a lo largo de un recorrido de veinticinco kilómetros, al norte de la ciudad de Los Ángeles, en Estados Unidos, y la otra en un recorrido de dieciocho kilómetros cerca de Hiatachi, al norte de la ciudad de Tokio, en Japón⁶.

El objeto de este proyecto, 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. 51, y sobre todo en *Surrounded islands*, convencer también en el juzgado de que ciertas precisiones de carácter técnico y legal han sido tenidas en cuenta, adquiriendo así el proyecto el carácter de documento probatorio. Por otra parte el objeto del proyecto es facilitar los datos de tipo técnico

⁶ Cfr. CHRISTO y YANAGI, Masahiko: Christo: *The Umbrellas (Joint Project for Japan and USA)*, Londres, Annely Juda Fine Art, 1988.

para la construcción de las sombrillas, su localización exacta y su instalación. Como en cualquier proyecto de arquitectura, aparece una extensa memoria con las condiciones legales, estructurales, elección de materiales, tipos de construcción, plazos de ejecución, presupuestos, etc. El proyecto contiene, además, fotografías de los emplazamientos, dibujos de carácter general y dibujos de taller de delincación 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 las 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 escritas y hasta muestras de los materiales que se emplearán en la construcción, formando con todos estos elementos una lámina que se plantea con el sentido compositivo de un cuadro y que los propios galeristas enmarcan con cristal para su posterior venta.

"Schloss Solitude", exposición realizada en Stuttgart, en 1988, en la que han participado artistas de once países proponiendo "instalaciones" para una realización hipotética en el palacio Solitude de Ludwigsburg, cerca de Stuttgart, demuestra que los artistas plásticos, como los arquitectos, están dispuestos a reivindicar su capacidad para generar ideas por encima de las posibilidades de realización, superando la ola de pragmatismo que invade las acciones sociales en esta época, es decir, que se mantiene la esperanza de la utopía. 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 implantadas 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 tal»⁷. El objeto artístico de estos proyectos es lo que se conoce, en el campo de la crítica de arte, como el nombre de "instalación",

⁷ PICAZO, Gloria; «Las actitudes se convierten en formas», en AA.W.: *Actitudes-Diez proyectos de jóvenes creadores*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 11.

8.2 Ocupar el espacio

La obra de arte denominada "instalación", por lo general requiere de un "proyecto de instalación". En este sentido, el arte de las "instalaciones" y el "project art" tienen una relación de dependencia muy estrecha. En gran medida muchas de las piezas de "project art" son bocetos e instrucciones para realizar "instalaciones".

Según Concha Jerez: «una "instalación" es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total»⁸.

La "instalación", como tantos otros fenómenos del arte contemporáneo, no tiene un único origen. Su procedencia la tenemos que rastrear en distintos momentos del desarrollo de la escultura y depende también de muy diversos intereses. El antecedente más inmediato es el arte "environmental" que se desarrolla dentro de la estética del "pop art".

Barbara Rose comenta sobre estos orígenes: «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»⁹.

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* / Fig. 54. La obra



54

⁸ JEREZ, Concha: in *Quotidianitis Memoria*, Madrid-Kassel, Ed. del autor, 1987. p. 5.

⁹ ROSE, Barbara: «La escultura norteamericana...», Op. cit, p. 261.

consiste en un recinto de seis metros de ancho por tres metros de alto y por poco más de tres de profundidad, en el que el artista ha 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 cotidiano.

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»¹⁰. 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 son un género muy ligado a las "instalaciones", de hecho, algunos artistas ejecutan "performances" consistentes en el acto 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" en los que el producto final del acto efímero y perecedero del "happening" es la obra material que se puede exponer.

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". Estos artistas pretenden una obra sin forma determinada, en la que dan más valor a la propuesta que al carácter objetual, material y formal de la obra. Barry Le Va, desde 1967, realiza un tipo de obra que él denomina esculturas "distributivas" consistentes en la ocupación del espacio de la

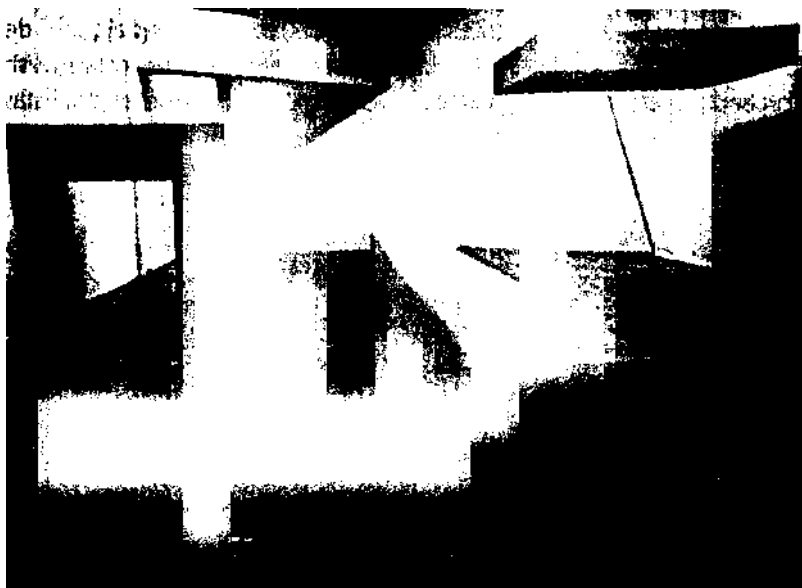
¹⁰ LUCIE-SMITH, Edward: *El arte hoy. Del Expresionismo Abstracto al nuevo Realismo*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 396.

galería de arte con materiales desechables e inconexos 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 el paso más decisivo para que la escultura "rapté" el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore a la propia obra. Las obras que carecen de centro, por estar formadas por varias piezas, como la obra de Robert Morris, *Untitled (Tres elementos en forma de ele)* (1965) Fig. 6, 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 constituyen 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. 55, presentada en la Green Gallery

55



de Nueva York, en 1964, Morris impresionó a la crítica por sus volúmenes inertes, neutros y grises, que brindan una conciencia exacerbada del espacio físico real y del espacio modificado, desplazado por la agresividad pasiva de las formas troceadas. Esta obra de Morris estaba compuesta por un prisma rectangular plano suspendido del techo a la altura de los ojos, un largo prisma de sección cuadrada extendido sobre el suelo, un prisma cuadrangular acodado entre dos paredes perpendiculares, un plano triangular que cubría un rincón y una ele cuyos brazos se apoyaban uno en el suelo y otro en la pared. Estas formas pueden exponerse en cualquier espacio interior, pero son algo más que objetos del "minimal art" para colocar en una habitación. Conceptual y físicamente, dependen de la arquitectura. Como simples formas rectilíneas replican las formas arquitectónicas, su disposición está en paralelo con los planos horizontal, y vertical que conforman suelo, paredes y techo. Y aún más importante, apoyándose o colgando en la habitación, consiguen 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 que transforma, creando un nuevo espacio activo para el espectador.

La obra *Lever* Fig. 56 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 sen-



sibilidad que se produjo al pasar de los objetos o estructuras que se colocan en el espacio a las esculturas que definen el lugar.

La importancia de *Lever* reside en que fue gestada para responder a una situación determinada. 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 alguna de las obras 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 está situado e interacciona su entorno.

Los espectadores que se situaran en dos salas contiguas a la que ocupaba la obra podían tener distintas vistas de ella. Desde una sala los espectadores verían un segmento de la obra en alzado, extendiéndose horizontalmente. Desde el segundo acceso se encontrarían con la obra de frente, viéndola en una perspectiva que va disminuyendo.

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 quizás 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 museo»¹¹. 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 ciento sesenta y nueve metros cúbicos, que cubría los trescientos treinta y cuatro metros cuadrados de suelo con una altura de cincuenta y tres centímetros sobre el nivel de suelo. Estos datos, así como el peso de la masa de tierra: 99.792 kgs., 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 sesenta centímetros de alto para contener las tierras a la altura del umbral de acceso para que no se desbordaran sobre el pasillo.

Antes, en 1970, Christo había "instalado" su *Wrapped Floor*. La obra consistía en cubrir con una inmensa lona el suelo y tribuna de un salón

¹¹ ROSE, Barbara: «La escultura norteamericana...», Op. cit, p. 273.

de recepciones de una superficie de mil doscientos cuarenta metros cuadrados.

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 en el suelo y la pared y con cintas elásticas o cuerdas que extiende entre dos paredes, delimitando así volúmenes que son ausencias de elementos tangibles. Sol LeWitt, por su parte, durante muchos años se ha dedicado a realizar "wall drawings"¹², dibujos de retículas y líneas dispuestas con carácter geométrico 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 salas.

Dentro de esta corriente que se apropia del espacio virtualmente, es decir, sin irrumpir en él con elementos que constituyan fronteras físicas, que lo dividan o impidan su acceso, se encuentra la obra de Dan Flavin.

La palabra "installation" empezó a ser utilizada por Dan Flavin para designar sus obras de carácter luminoso, en las que la compartimentación de espacios determinados está presente. El mismo Flavin confiesa: «Yo sabía que el 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»¹³. En las obras de Dan Flavin el material no es sólo la luz sino el espacio que la luz ilumina, que lo es en tanto que la luz lo hace visible, y también el espacio que distorsiona la luz con sus colores, convirtiéndolo en un lugar nuevo cargado de cualidades cromáticas.

El mecanismo por el cual el espacio se transforma es muy sencillo. En el fondo sólo se trata de elegir un elemento industrial, la lámpara fluorescente, e "instalarla" de forma no habitual.

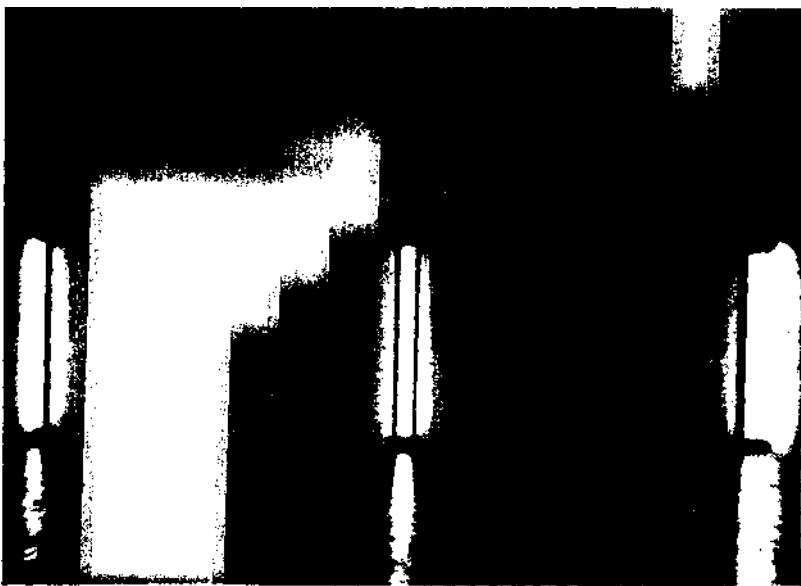
Parte de la sorpresa que producen las lámparas fluorescentes que

¹² Véase: LIPPARD, Lucy R: «The Structures, the Structures and the Walldrawings, the Structures and the Walldrawings and the Books», en AA.W.: *Sol LeWitt, the Museum of Modern art*, Op. cit, p. 23-30.

¹³ FLAVIN, Dan: «"...In Daylight or Cool White". An Autobiographical Sketch», *Artforum*, Nueva York, Diciembre 1965, pp. 21-24.

Flavin instala en las salas de exposiciones se debe a la disposición de las lámparas. Las primeras lámparas de Flavin estaban colocadas verticalmente en la pared, de manera que recordaban la disposición de las pinturas de Barnett Newman. 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 de estas obras radica en la simplicidad y el cuidado estudio de las proporciones y de la escala. 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 más sencillas obras de Dan Flavin, *The Nominal Three (to William Ockham)* (1963-64) Fig. 57,



57

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: en un extremo se halla un tubo solo; luego, un espacio de pared, luego un par de tubos juntos, y después de un espacio de pared de igual longitud que

el anterior, y por último una unidad formada por tres tubos juntos en el otro extremo.

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 ángulo que forman, denota que la arquitectura no ha ensayado suficientemente las posibilidades de la iluminación artificial, o que, tal vez, no le interesen ya los problemas de carácter ambiental, restringiéndose a una serie de usos estandarizados por las tipologías de iluminación ofrecidas por las industrias del ramo. La sorpresa y la identificación de estas disposiciones de lámparas con una obra de arte 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 Flavin no son complicadas, sino que más bien son de una extremada sencillez, podemos pensar que el uso que los arquitectos hacen de sus recursos materiales, al menos de las lámparas fluorescentes, es 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 grandes 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 una luz difusa que crea una atmósfera de revelación misteriosa en el recinto de la exposición a base de situar los focos de luz tras un telón difusor que atraviesa la sala oblicuamente.

Este mismo interés por la luz es detectado en la obra arquitectónica construida en California por César Pelli. Su edificio Pacific Design Center, inmenso contenedor de vidrio azul oscuro, tiene mucho que ver, 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 dice 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 negro»¹⁴.

Junto a la palabra "instalación", utilizada fundamentalmente para designar a 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.

Richard Serra, que quedó profundamente impresionado por su encuentro directo con la obra de Michael Heizer *Double Negative* Fig. 9 y por la experiencia de ayudar a Robert Smithson en *Spiral jetty* Fig. 11, 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".

Shifi está formada por seis largos muros de cemento de poca altura, construidos en grupos de tres, que se atravesaron en un valle poco profundo entre dos colinas. El emplazamiento de cada elemento estaba determinado por el contorno del terreno. La obra resultante establece una sección transversal del valle, de unos quinientos metros de longitud. El paisaje determinó la configuración de la escultura y al caminar junto a la obra el espectador/participante adquiere una consciencia de la topografía que, sin la implantación de la obra, no sería posible apreciar. 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 *Spiraljetty*, que, por su alusión a los aspectos históricos, ecológicos y espirituales, del Great Salt Lake, es, ante todo, una figura geométrica abstracta impuesta al lugar.

8.3 Espacio e Muflón

Hemos indicado que *Bedroom Ensemble I* de Claes Oldenburg, obra en la que se recrea un ambiente "pop" marcadamente figurativo, podía

^M Entrevista en DIAMONSTEIN, Barbarelee: *Diálogo con la arquitectura USA* Op. cit, pp. 174.

-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".

Dentro del "pop art", tal vez el artista que mejor ha sabido cargar al espacio de emotividad sea George Segal, un escultor que representa visiones fugaces de la vida cotidiana. En sus obras mantiene la escala humana y el sentimiento y la intensidad personales. Para José Luis Barrio-Garay «Visitar una exposición de las obras de George Segal es experimentar impresiones indelebles. Uno se halla con hombres y mujeres de yeso y tamaño natural, rodeados de objetos, muebles y espacios arquitectónicos actuales»¹⁵.

Estas impresiones indelebles, increíblemente íntimas, que arrancan de los espacios de George Segal, están presentes desde su primera "escultura ambiental" *Man Sitting at a Table* Fig. 58 realizada en 1961. En ella sólo hay una especie de tosco maniquí realizado con escayola sobre vendas que, a pesar de la irrealidad del material con el que está construido, de la blancura de éste y de su tosqueza sin detalles, cobra **una inusitada intimidad**



58

¹⁵ BARRIO-GARAY, José Luis: «La escultura de George Segal: Imágenes de amor y muerte», *Goya* n.º, p. 370.

' en su relación con los objetos reales que conforman el conjunto "ambiental": una silla, una mesa con un tapete y una simple ventana que, por sí sola, divide el espacio en dos zonas, la interior, en la que se encuentra la figura, y la exterior, donde se sitúan los espectadores en una actitud casi de cotilleo. Con estos simples objetos de carácter cotidiano y doméstico Georges Segal consigue no sólo crear un "ambiente", íntimo y personal, sino dividir el espacio por medio de un elemento arquitectónico, la ventana y categorizarlo al distinguir qué parte del espacio es la parte de dentro y, por deducción, cuál es la de fuera.

Los espacios de la corriente "environmental", mucho más ligados al ilusionismo pictórico, netamente descriptivos en muchos casos, no dejan de recordar, en su realismo, los intentos realizados por la arquitectura desde el Renacimiento para controlar el espacio ilusionista. Recordemos sólo dos ejemplos: el trampantojo de la iglesia de San Sático, en Milán, de Bramante, y la galería del Palazzo Spada, de Francesco Borromini, en Roma.

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.

En una sala del Museo Provincial de Hasselt instaló Guillaume Bijl, en 1983, su obra *Installation Turnsaal*, en la que se recrea con elementos reales, adquiridos en los comercios del ramo, un gimnasio con sus espalderas, canasta de baloncesto, paralelas, plinto, aparatos gimnásticos, bancos y esterillas. En 1984 convirtió la Galería V.M.H.K de Gante en un casino de juego, su *Installation Casino*, que no sólo disponía de mesas, sillas, objetos de decoración y hasta tiestos reales con palmeras, sino que las paredes habían sido empapeladas y un riguroso control de la luz recreaban el ambiente preciso para hacer perfectamente verosímil esta "ambientación". Tan verosímil como lo era su *Installation Wasch-Salon*, donde se reproducía un establecimiento de autoservicio de lavandería con una docena de lavadoras de alquilar, carteles con instrucciones

indicando el uso y las condiciones de lavado, mesa para extender la ropa, paquetes de jabón, etc¹⁶.

El trabajo de Guillaume Bijl, muy próximo al del decorador de teatro o al constructor de platos para cine y televisión, consigue un grado de credibilidad que la arquitectura actual no llega a contener. Los elementos de tramoya de estas instalaciones parecen más sólidos y tienen un grado de presencia mayor que los muros de la arquitectura real.

Otro de los artistas que trabaja el espacio ilusionista es el suizo Stephan Huber, quien presentó en la exposición «München Aktuell», en 1983, una obra con el irónico título *Ich Liebe Dich* Fig. 59, en la que se



59

representa un doble espacio desarrollado en un volumen de cuatro por diez y por siete metros. Utilizando la fórmula de la "inversión", consigue con un número mínimo de elementos un "ambiente" sobrecogedor al situar un silloncito clavado en una pared forrada de parquet, mientras que sobre el suelo, que representa un techo con una moldura de colgar lámparas, se sitúa un sillón de oficina.

¹⁶ Véase AA.W.: Unausgewogen. *Freie Ausstei/ungsmacher in Köln, Colonia, Wienand, 1986.*

La "instalación" ha cobrado tal importancia en los últimos años que hoy se concibe como un género independiente de los estilos y de las modas. Se pintan cuadros, se esculpen esculturas y se realizan "instalaciones". Los cuadros, las esculturas y las "instalaciones" son géneros situados en un mismo nivel.

Así, el género "instalación" es utilizado con toda propiedad por el escultor "deconstructivista" Siah Armajani en muchas de sus obras, por ejemplo en *Office for Four*, construida en 1981, en el Hudson River Museum de Yonkers, Nueva York. Esta obra es una "instalación-construcción" de marcado carácter ambiental, aunque su estilo no es netamente realista. Siah Armajani no pretende la ilusión de la realidad, solamente es una alusión construida con tablas de madera pintada. En *Office for Four* se recrea un espacio de trabajo formado por cuatro despachos, cada uno contiene un pupitre, un banco y bombillas desnudas de 40 watos. Frente a los despachos se hallan largas mesas y bancos, una pared con percheros y encima de ella un texto, una zona inaccesible rodeada de una valla baja y pantallas con tulipas de cristal. Los colores con que está ambientado el recinto son el marrón, el gris y el verde, recreando el colorido de los espacios de trabajo de los años treinta. Los despachos son cuadrados, de dos metros diez centímetros de lado, de modo que pueden ser ocupados por seis o siete personas. Realmente, durante la exposición en el Hudson River Museum estaban ocupadas por un escribiente y una costurera.

Construir un espacio de trabajo asociado a la suave eficiencia del desarrollo moderno, con técnicas de carpintería toscas, resulta, cuanto menos, desorientador en una época en que las oficinas están dotadas de la más alta y sofisticada tecnología. Kim Levin ha señalado sobre esta obra: «Todas las claves verbales señalan un arte racional, útil mientras que la propia obra emite ejemplos de desarticulación, incomodidad, irracionalidad»¹⁷. Sin embargo, toda la obra de Siah Armajani, tanto si es de carácter ambiental como estrictamente constructivo, pretende un sentido de utilidad. Sus espacios, como sucede en esta oficina esquemática, son perfectamente útiles para desarrollar las funciones que aparentan; así, ha construido diversas bibliotecas donde la gente acude a leer

¹⁷ Citado por KARDON, Janet y LINKER, Kate: *Siah Armajani: Bridges / Houses / Communal Spaces / Dictionary for Building*, Filadelfia, Philadelphia Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1985, p. 43.

o elementos de mobiliario urbano que son cotidianamente utilizados por el público.

8.4 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 socio-cultural 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 él¹⁸.

El museo surgió como institución con la Ilustración, en la segunda mitad del siglo XVIII, cargado de un carácter de monumento civil, con la misión de difundir públicamente la cultura. 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 en 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 arte¹⁹.

Dos tendencias fundamentales se aprecian en la fundación de los nuevos museos. La primera surge de la idea de la democratización del arte, que convierte el museo en un "locus circenses", como sucede con el Centro Geo

público de una forma tan masiva como los estadios deportivos; la otra, aparece con la idea de que el propio museo debe de ser una obra de arte digna de admiración en sí misma, por lo que debe producir ante el visitante un efecto exterior de obra única e incomparable con otros edificios públicos. La consecución de esta particularidad que le hace

¹⁸ Cfr. O'DOHERTY, Brian: «Inside the White Cube», *Artforum*, Nueva York, Abril 1976, pp. 26-34.

¹⁹ Cfr. en DIMITRIJEVIC, Nena, «Meanwhile, in the Real World», Op. cit, P.44.

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 *Statsgalerie* de Stuttgart. La opinión de Nena Dimitrijevic, compartida por otros críticos de arte, sobre esos últimos 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»²⁰.

Los artistas, por su parte, desean que el museo sea como el lienzo de un cuadro neutro e isótropo, sobre el, que instalar su obra, como el pintor instala en el lienzo blanco y plano los colores, pero en los nuevos museos los arquitectos han abandonado la neutralidad que se supone requieren las obras que se deben exhibir, para desarrollar espacios fuertemente marcados por el carácter de la propia arquitectura. El arquitecto adquiere así el rango de "artista instalador" de su propia obra y convierte al museo en una "autoinstalación". El museo puede ser considerado 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 de arte 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 artísticos, 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 escasos como los que se destinan a otras obras oficiales, dado el carácter carismático que deben tener como representantes de la sociedad que los construye, y de la mala conciencia de los políticos frente al tema del abandono institucional de la cultura. De esta manera, como señala Antonio Fernández Alba, el objeto técnico se ha transformado en

²⁰ *Ibid.*, p. 44.

objeto estético; la función, en símbolo de uso; el edificio, en escenografía de su propia construcción²¹.

A pesar de que se detecta en los nuevos museos un cierto intento de respeto por el entorno en el que se sitúan, el museo actual surge en la trama de la ciudad como 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 de monumento urbano, como es el caso de los edificios religiosos, pasan a un segundo plano, al ser las nuevas iglesias construcciones modestas.

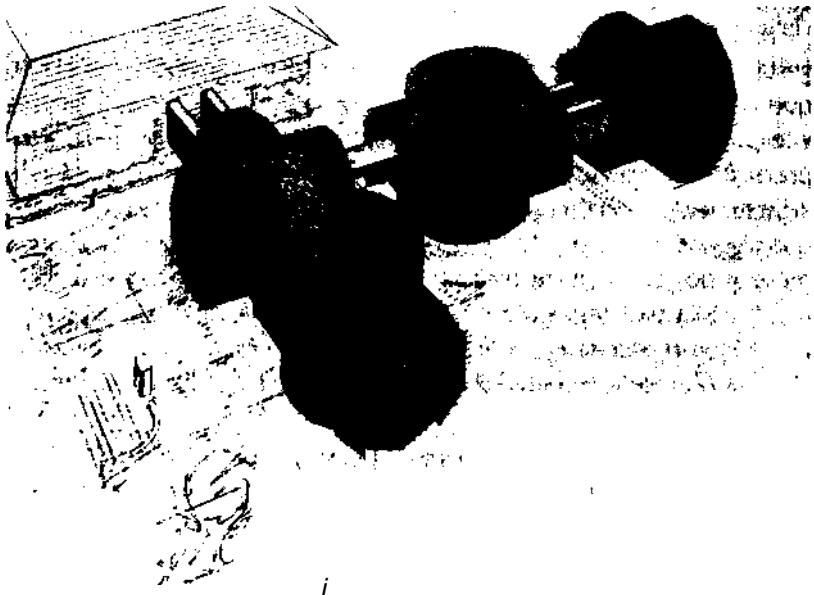
El desprestigiado monumento conmemorativo que recordaba una gesta particular es sustituido por el museo que es convertido en el hito que conmemora y narra a la vez la gesta de la cultura, el arte o la inteligencia de un período determinado, del que custodia sus más preciados ejemplos. Pero la burla del monumento conmemorativo que artistas del "pop art" como Claes Oldenburg han realizado, conduce a que algunos de los arquitectos que proyectan y construyen los nuevos museos no terminen de tomarse en serio esta función añadida de la monumentalidad, y jueguen socarronamente a realizar parodias o pastiches, como sucede en la ampliación del *Alien Memorial art Museum* (1973-1977), del Oberlin College, en Ohio, que han construido Venturi y Rauch.

En el *Alien Memorial art Museum* 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 los elementos de decoración, de tal forma que esa misma "nave decorada" con rasgos museísticos se convierta en un museo, pero adornada con otros elementos de decoración podría tener otro significado y otra utilidad. En este edificio Venturi ha pretendido yuxtaponer al estilo clasicista la banalidad contemporánea que caracteriza a Oberlin, una ciudad típica del Medio Oeste.

La imagen del museo como una obra de arte, reforzada por el carácter objetual que este tipo de arquitectura tiene, le permite al escultor Claes Oldenburg imaginar que un objeto artístico puede ser

²¹ Cfr. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, «El museo catacumba», *el País. Artes* n.º 36, Madrid, 29 Octubre 1988, p. 2.

convertido en un museo, en un edificio arquitectónico. Cuando se pensó en la ampliación del *Alien Memorial art Museum*, esta debía realizarse sobre un terreno en el que se encontraba ya ubicada la escultura de Claes Oldenburg *Three-way Plug*, inmenso enchufe 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, ampliada de tamaño y multiplicada, se convertía en museo, mientras que el museo proyectado por Venturi y Rauch, en tamaño de maqueta, pasaría a ser una escultura Fig. 60



60

Escribe Oldenburg: «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 funcionales 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 intercambiables»²².

²² Mencionado por VAN BRUGGEN, Coosie: «Some observations on Oldenburg's Alternative proposal for an addition to the Alien Memorial Art Museum», en *Claes Oldenburg: Large-Scak...* Op. cit, p. 42. Posteriormente ha sido publicado en español en CELANT, Germano y otros: *A Bottle of Notes and Some Voyages*, Ivam Centre Julio González, Valencia, 1989, pp. 121-123.

En este proyecto, Claes Oldenburg no hace más que retomar la idea de Venturi de yuxtaposición del algo banal, como es un enchufe, al antiguo edificio de estilo pseudorrenacentista ya existente.

El antiguo monumento conmemorativo se reconocía por la gran plasticidad de que solía hacer gala con profusa intervención de formas escultóricas. Hoy, cuando el museo pretende recobrar 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 de forma que se aproximen a las formas escultóricas actuales abandonando las "naves" y eludiendo la apariencia de cajas herméticas que tienen algunos museos modernos paradigmáticos, como la *Neue Notionalgalerie* (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 1975²³.

Un ejemplo del intento de conseguir una nueva plasticidad escultórica en la arquitectura de los museos nos la ofrece el *California Aerospace Museum* (1982-1981) **Fig- 61** de Frank Gehry, instalado en el antiguo



61

²³ Cfr. JENCKS, Charles: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Op. cit, p. 18.

Arsenal de la ciudad de Los Ángeles al que había que añadir, en una estrecha y reducida finca lateral al antiguo edificio, una nueva construcción que tenía que 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 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»²⁴, lo que demuestra que no sólo operó en el proyecto de este museo como un escultor que "coloca" formas volumétricas, sino que nos habla de una percepción, de una contemplación del edificio como si fuera un objeto escultórico.

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 del que hace gala, se aprecia la huella del "minimal art" tanto en su distribución en planta como en algunos elementos concretos, así el prisma con gran ventana de la cafetería Fig. 31 que sobresale por encima del jardín, o en la propia organización de las salas. El carácter singular y escultórico de cada

²⁴ En AA.VV.: *La Arquitectura de Frank Gehry*, Gustavo Gilí, Barcelona 1988, pp. 160-161. **.1.226**

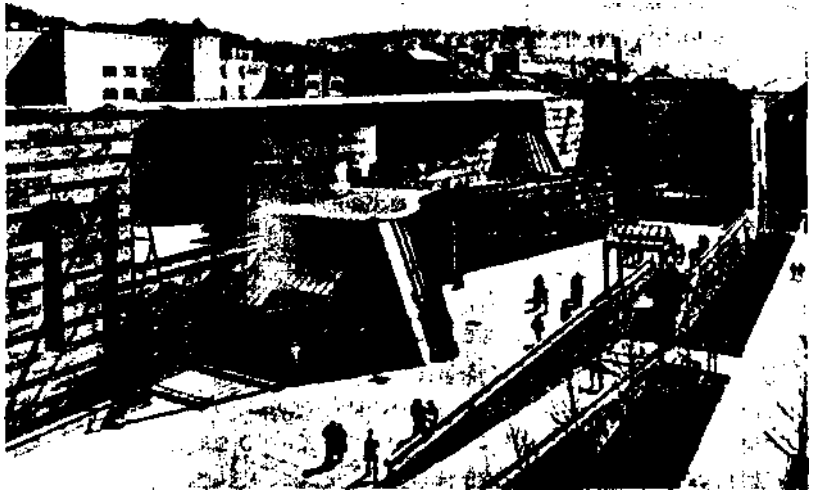
volumen del conjunto es puesto de manifiesto por la disseminación de sus formas autónomas²⁵.

Otra forma arquitectónica que detecta la influencia del "minimal art" es la pirámide de acceso al *Granó Louvre* Fig. 27 de leoh Ming Pei, que inevitablemente recuerda, por su forma, transparencia y elegancia clásica, la escultura de Sol LeWitt, reafirmando 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 de la corriente "high tech" de la última arquitectura.

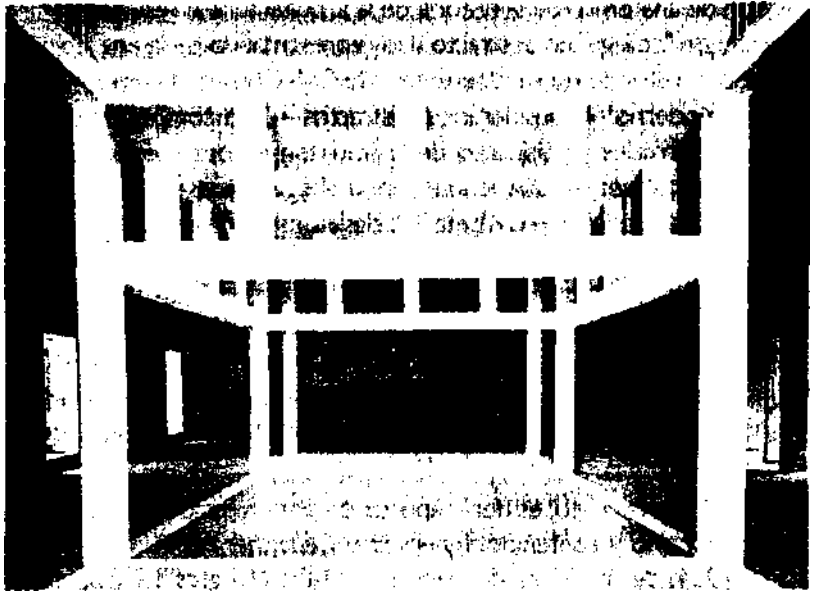
Pero no es necesario que el museo represente la "grandeur" de ninguna gesta ajena a la propia arquitectura o a la función exhibicionista del museo ya que éste tiene capacidad, como obra de arte, para representarse a sí mismo y a la arquitectura. Esto sucede con la auto-complaciente *Neue Stdtsgalerie* (1977-1982) de Stuttgart, de james Stirling y Michael Wilford, donde el edificio, destinado a albergar servicios y nuevas salas de la antigua Statsgalerie (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: De Stijl, Constructivismo y Movimiento Moderno —considerados 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 neoclásica inspirada en la tipología del Altes Museum de Schinkel, sin que falte un guiño a la ruina como contraste a su sofisticada tecnología Fig. 62. 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 Frankfurt, diseñado por Mathias Ungers. La imagen del cubo minimalista de Sol LeWitt es en este museo totalmente evidente

²⁵ Cfr. en MONTANER, Josep Maria, y OLIVERAS, Jordi: *Los museos de la última generación*, Gustavo Gilí, Barcelona 1986, p. 91. 227

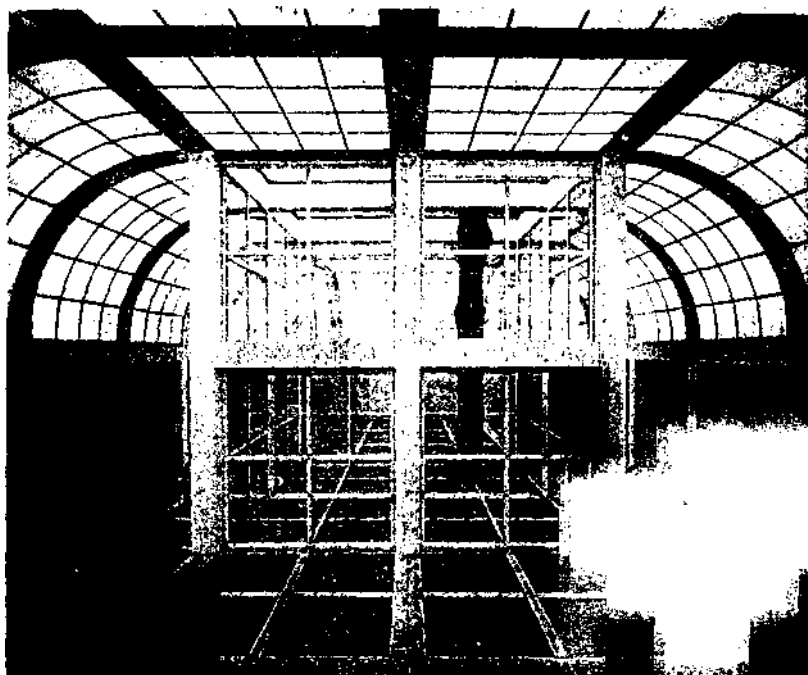


62



63

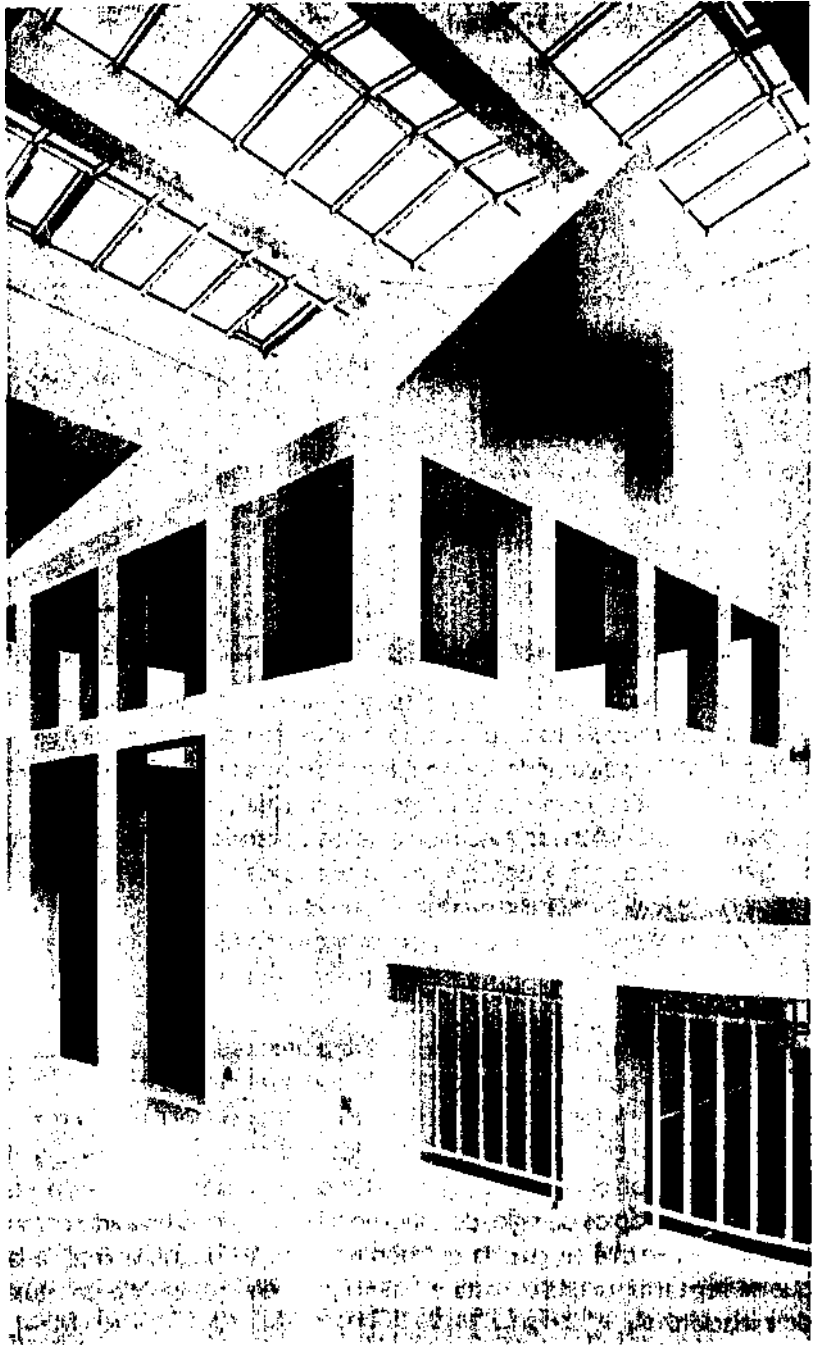
Fig. 63 en todos sus elementos, desde la estructura del edificio al mobiliario del salón de actos, pasando por la carpintería de las ventanas y vitrinas Fig. 64. Para conseguirlo Mathias Ungers ha partido de una



64

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. 65. La falta de funcionalidad de esta "casa", que es un tejado dentro de un tejado, 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 actual.

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 hermoso edificio de principios de siglo, 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 de iniciación.



IX. Artificios ante la falacia de la naturaleza

Antonio Fernández Alba define a la arquitectura como la «ciencia de lo artificial»¹. Lo artificial es entendido en nuestra cultura como opuesto a "la naturaleza", por lo que la arquitectura, según esta definición, puede ser interpretada como una actividad opuesta a la naturaleza, o por menos generada y desarrollada a sus espaldas. La lamentable realidad de las ciudades actuales parece confirmarlo.

Sin embargo, la arquitectura ejerce una potente atracción sobre los artistas preocupados por el medio natural. Una segunda generación de artistas del "land art" ha tomado como modelo a la arquitectura, dedicándose a construir lo que la crítica denomina "arch art".

El jardín y el parque son el origen de muchas de las obras que vamos a mencionar aquí, aunque, tal vez, 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 milenario arte de la jardinería. No se trata de que en esta época 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 el jardín y el parque para sus actuaciones artísticas y los desborda con sus propuestas hacia nuevas concepciones de uso y disfrute dentro del binomio arte-naturaleza,

¹ Cfr. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *Neoclasicismo y Posmodernidad*, Madrid. Hermann Blume, 1983, p.9.

cargándolas con nuevos contenidos utilitarios. Como ha señalado Lucy R. Lippard: «El parque incorpora dos necesidades que caracterizan al arte anti-formalista 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 contemporáneo»².

9.1 El jardín como escultura

A principios de siglo la imagen del jardín se encontraba unida a los lujos y caprichos aristocráticos y al combatido gusto del romanticismo. Esto le supuso el olvido, cuando no la clara repulsa, por parte del mundo arquitectónico, que se quedó prendado de la máquina, elemento que apareció como símbolo inequívoco del progreso, olvidando a la naturaleza y sus artes. De todos los géneros arquitectónicos es la jardinería, sin duda alguna, el que más ha salido perjudicado con la modernidad. Su poca adaptabilidad a los supuestos requerimientos de la imagen del maquinismo promovido por el Movimiento Moderno, su escaso "contenido funcional", la mínima innovación que podría aportar a la nueva construcción y su falacia tecnológica, le han conducido a una situación de menosprecio. La primera pregunta que nos debemos hacer es ¿qué sentido tiene realizar un jardín hoy día? Y, tal vez, esta otra: ¿se puede llamar jardín a lo que se *construye con vegetación* en la ciudad actual?

La función de esparcimiento público se realiza ahora en otros lugares distintos del jardín, bien al aire libre, en las grandes zonas de bosque o montaña próximas a las ciudades, accesibles gracias al automóvil, y que están equipadas para tales usos, o en grandes locales cerrados, como estadios deportivos, teatros y discotecas. La razón sanitaria desde la que se reclamó para la ciudad, en el siglo pasado, los grandes jardines privados que existían en palacios y conventos, carece hoy de sentido. El ciudadano actual se pasea sobre cintas mecánicas y rema en seco sobre una máquina varada en el gimnasio, regenera el aire acondicionándolo con ventilación mecánica y flirtea en el salón de baile.

² LIPPARD, Lucy R.: «Gardens: Some Metaphors for a Public Art», *Art in America*, Nueva York, Noviembre 1981, p. 149.

Los aspectos "decorativos" del jardín público han sido relegados a las denominadas "zonas verdes", que no son más que tiestos grandes rodeados de asfalto.

La recuperación actual del jardín no está exenta de ciertos traumas y de una aureola mitológica y banal que pretende una especie de reencuentro con el paraíso perdido. El único vínculo que durante la modernidad se ha tenido con la práctica del arte público de los jardines se debe a tres artistas que han realizado algunas de sus obras reivindicando para el arte el ámbito de lo "público", estos han sido los escultores Constantin Brancusi, Isamu Noguchi y el arquitecto y diseñador Herber Bayer, quienes desde los años treinta y cuarenta han realizado una obra de carácter ambiental y pública desprovista del énfasis de los monumentos y en relación con la vegetación y la naturaleza.

Estos tres creadores, invocados como pioneros del "land art", aun estando muy lejos del diseño y la construcción de jardines, fijaron su atención sobre la naturaleza e iniciaron un proceso dialéctico entre la ciudad moderna, opresora y alienante, y el mundo de la naturaleza y el paisaje. En esta dialéctica hay muchos caminos que se están empezando a explorar y que pasan por las contradictorias reflexiones de Robert Smithson sobre la huella del hombre en la naturaleza, y 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 Smithson, es el arquitecto y urbanista, casi olvidado hasta hace quince años, Frederick Law Olmsted³, creador del Central Park de Nueva York y de varias urbanizaciones paisajistas basadas en la idea de "ciudad jardín", situadas en las afueras de Chicago.

Frente al desinterés por la jardinería manifestado por la arquitectura durante este siglo, surge un movimiento particularmente importante formado por artistas escultores que pretenden volver a fijar la atención no sólo sobre los paisajes sublimes de los recónditos desiertos, sino también sobre el espacio urbano, aunque éste esté cargado de significaciones históricas, para volver a recuperar como espacio público para el arte alguna parte del tejido *mortecino* de la ciudad a través de las artes de la naturaleza. La ciudad, escenario de la arquitectura, pretende ser raptada por los escultores, quienes reclaman su espacio público para el arte, pero la ciudad de los escultores, al menos visualmente, requiere unas condiciones diferentes.

Los escultores necesitan un mínimo grado de ambientación para arropar la escultura pública, que no debe ser ubicada frente al torrente de vehículos rodados que inundan las calles y plazas. 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 marco de un parque o un jardín urbano para su instalación. El parque como representación de la naturaleza procura un contexto deseable para una noción de arte idealizada⁴. Sin embargo no es en este punto de la más correcta ambientación del "arte público" donde nos vamos a detener, sino en aquellas obras de carácter escultórico que pretenden ser un jardín o "intervenir" en un jardín transformándolo.

Robert Smithson, poco antes de su fallecimiento, nos dejó un interesante texto en el que explicaba algunos de sus pensamientos sobre cómo "intervenir artísticamente" en un lugar histórico como Central Park. El texto está narrado como una serie de reflexiones realizadas a lo largo de un paseo por el parque. De él hemos extraído un pequeño fragmento que da una idea fiel del tipo de pensamientos y del tipo de obras que deseaba realizar Robert Smithson en el espacio público: «...más hacia 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
1 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 existe»⁵. Está presente en esta idea el deseo utópico de un "arte público" que no sea una simple elucubración estética, sino un acto socialmente "útil" y, a la vez, un entendimiento del "jardín como escultura", frente al jardín como decorado en el que erigir esculturas. Aquí, la escultura no es un "monumento" impuesto o añadido, sino una

⁴ Cfr. DIMITRIJEVIC, Nena: «Meanwhile...», Op. cit, p. 48.

⁵ SMITHSON, Robert: «Frederick Law Olmsted...», Op. cit.. p. 65.

acción beneficiosa sobre el paisaje que pretende protegerle y potenciarle.

Estas ideas de actuar directamente sobre los espacios públicos ajardinados preexistentes con el ánimo de mejorarlos con propuestas de carácter artístico, que Robert Smithson no pudo realizar por su prematuro fallecimiento, fueron satisfactoriamente llevadas a cabo por Robert Morris al menos en dos ocasiones. La primera fue 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 escultura en diferentes situaciones públicas.

Esta fue la primera oportunidad real que un artista actual 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.

En una visita a Grand Rapids, encontró una ladera de las áreas de recreo de la ciudad, que se encontraba gravemente erosionada y decidió trabajar sobre este área. Su propuesta consistió en una "intervención" directa sobre el terreno utilizando los recursos de los "earth-works" que se estaban realizando entonces en lugares alejados del entorno urbano. La obra, titulada *Grand Rapids Project* Fig. 66, consistió



en volver a trazar la pendiente de un promontorio urbano y unir la cima y la base de la ladera con dos senderos que se entrecruzan formando una 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 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 la obra. Al igual que sucede con Observatory Fig. 53, esta obra se convierte en un lugar en el que el observador se ve obligado a participar caminando sobre ella para poderla aprehender. 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 catálogo de la exposición⁶.

La voluntad del artista de que la obra de arte fuera el trazado de dos caminos que se cortan, trajo como consecuencia que toda la pendiente fuera limpiada y que se repoblara de vegetación; es decir, que la "escultura", para la exposición, se convirtiera en un jardín. Por eso este proyecto fue revisado desde el punto de vista técnico por el "City Parks and Recreation Department", que se encargó de aspectos como proporcionar una cubrición del desmonte con plantas adecuadas o conseguir un buen drenaje del terreno para evitar la erosión.

Una obra de este tipo no requiere únicamente del asesoramiento de expertos en agronomía, botánica o ingeniería que ayuden al escultor en materias que no le son propias, sino que requiere también de unos fondos económicos que hasta estos 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 la credibilidad de las autoridades para invertir fondos en la realización de este tipo de obras.

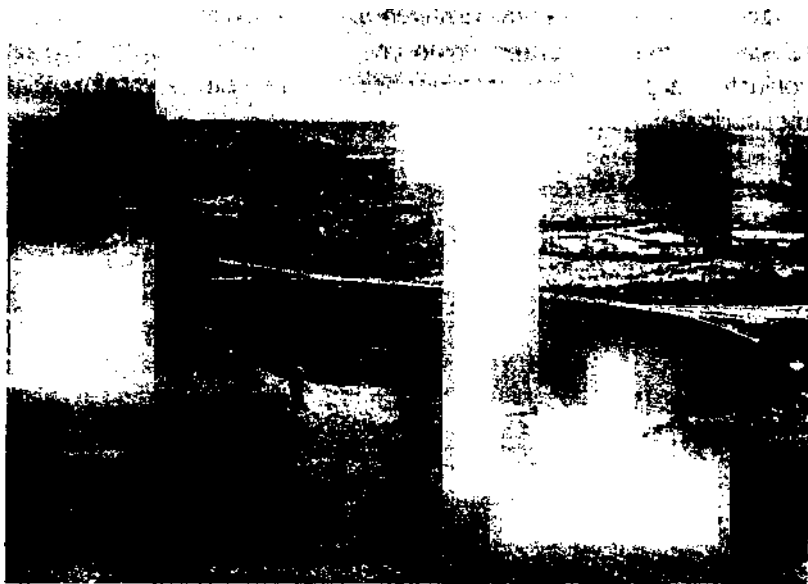
Grands Rapids Projects fue una prueba enormemente significativa para el futuro del arte en el paisaje. Esa fue la primera vez que se dedicaron fondos públicos para la realización de una obra ambiental a gran escala en los Estados Unidos. A partir de entonces la ayuda de organismos públicos para estas obras ha ido aumentando, al igual que su receptividad por parte de los ciudadanos.

Cfr. BEARDSLEY, John: *Earthworks and beyond*, Op. cit., p. 29.

Esta concienciación de la necesidad de financiar un "arte público" condujo al requerimiento, por parte de las autoridades locales en los Estados Unidos, de escultores para el diseño de áreas de carácter Urbano. Con el este fin se convocó a un grupo de siete artistas, en el verano de 1976, a participar en un importante proyecto titulado "Earthworks: Land Redamation as Sculpture" ("Earthworks: Recuperación del paisaje como escultura"), para desarrollar su trabajo en lugares abandonados y deteriorados de los alrededores de la ciudad de Seattle, en Washington.

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 con el material desechado, en el sur de King County.

La obra de Robert Morris, *Untitled (Redamation Project)*, Fig. 67



67

consiste en la formación de unas terrazas y unos taludes concéntricos formando un anfiteatro en el cráter, que se contrapone a una leve colina formada por el movimiento de tierras durante la excavación de la cantera. Una vez construidos los bancales de las terrazas y solucionado el drenaje 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 la cima de la vertiente Robert Morris ha dispuesto un grupo de troncos secos de árbol dispersos, clavados en el suelo como emblema de la utilización de los recursos naturales por el hombre.

Las actuaciones de escultores, como Robert Morris, Michael Heizer o Robert Smithson, sobre el territorio, suponen una interferencia real en el campo del urbanismo y de la arquitectura. Los escultores no sólo han logrado interferir en el mundo de las ideas y de los conceptos habituales de la disciplina arquitectónica, sino que con este tipo de obras están pasando al campo de los hechos. Como contrapartida, arquitectos como Emilio Ambasz, Bernard Tschumi o Frank Gehry están creando "objetos arquitectónicos" para ser situados en el "espacio público" que compiten con la escultura con total propiedad.

La idea más clara de lo que puede ser un jardín convertido en una escultura la proporciona el jardín que el escultor británico Ian Hamilton Finlay ha construido en Stonypath, en el que diferentes especies vegetales, cultivadas y silvestres, crean un premeditado entorno para un conjunto de piedras con inscripciones que son claves y referencias metafóricas al mundo del arte.

En otros casos la actuación de los escultores sobre jardines, sobre todo si estos están ya construidos 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 aún así, el escultor actual no se limita a "instalar" en un jardín una obra que se separa del suelo con un pedestal. Las obras que se realizan actualmente para estos recintos pretenden transformar el entorno en el que se "instalan". Esta idea ha quedado muy claramente expuesta en la exposición "Jenisch-Park" celebrada en Hamburgo en el verano de 1986, ubicada en un precioso jardín paisajista diseñado por Kaufmann Johann Caspar Voght en 1797. En este recoleto paraje, que haría las delicias del escultor Anthony Caro por sus particulares condiciones para la exhibición de escultura, se ha presentado la obra de doce escultores alemanes actuales.

El concepto del que parte esta exposición es muy diferente del que anima las actuaciones institucionales de "arte público" en los Estados Unidos. En Alemania, la propia palabra "arte público" espanta a los artistas, Stephan Schmidt-Wulffen señala: «"Arte en el espacio público", "Arte en la Construcción", esto eran reclamos, con los que se podía hacer enrojecer a cualquier artista con ambiciones. Quien se estimaba movía la nariz. "Arte en el espacio público", esto tenía algo que ver con

los gremios de selección burocráticos, con la opinión pública y con las limosnas institucionales»⁷.

Mientras que algunos escultores como Stephan Balkenhol, presentaron en esta exposición esculturas figurativas, como un jinete y un caballo de madera sobre una mesa de cuatro patas, que no era otra cosa que un típico monumento ecuestre sobre un pedestal convertido en mesa, otros artistas realizaron "instalaciones" sobre el parque, como hizo Bogomir Ecker, que instaló sobre un buen número de árboles del bosquecillo unas cajas de metal cuya silueta recuerda una oreja.

Sin embargo, la obra que mejor refleja la idea de invadir y transformar un lugar prefijado como este jardín es *Hamburger Stern*, instalada por Ludger Gerdes. La obra, casi carente de materialidad, está dispersada en cinco puntos distantes del jardín que constituyen los vértices precisos de una inmensa estrella pentagonal virtualmente inscrita dentro del perímetro del parque. Cada uno de estos vértices está formado por una pequeña valla en forma de V de madera pintada en blanco, como las que se utilizan para preservar el césped de los pies de los paseantes, y un esbelto mástil con una bandera monocroma.

Al igual que algunas de las obras de "land art" trazadas sobre el suelo, esta estrella se hace invisible en la práctica para los paseantes que sólo pueden contemplar los vértices de uno en uno. Sólo quien conoce el dibujo de la estrella, representada sobre un plano, puede reconocer en estas discretas "instalaciones" el sentido y el significado de la invasión poética del jardín que representan.

9.2 «Follies»

Una de las obras que se podían encontrar en el "Jenisch-Park" era un obelisco truncado, obra del escultor Stephan Huber, pieza de seis metros y medio de alto, titulada *Obelisk* Fig. 68. La imagen del obelisco dorado sobre un pedestal blanco era una especie de antagonismo en una exposición de escultura actual. Sin embargo, cargaba al jardín de antiguos significados que hablaban del poder, del lujo y también del capricho.

⁷ SCHIMDT-WULFFEN, **Stephan**: «**En Passant**», en AA.W.: «Jenisch-Park». Skulptur, Hamburgo, Kulturbehördé **Hamburg, 1986, s.p.**



El obelisco truncado de "Stephan Huber es una imagen recuperada de la historia común de la arquitectura y de la escultura, que tiene en Bernini su más claro exponente, por eso no es extraño que el arquitecto inglés Quinlan Terry vuelva a diseñar obeliscos, como la *Memorial Column* Fig. 69, proyectada para la finca West Green House que Sir Alistair McAlpine—conocido coleccionista de escultura— posee en Hampshire. En esta finca existe un interesante jardín como lago e isla artificiales en el que Quinlan Terry ha instalado, entre 1974 y 1982, catorce "follies"¹¹, con un cierto regusto clasicista que recrea elementos conocidos como son: Arco Triunfal, Ninfeo, Templete, Puente Chino, Gruta, etc. Elementos todos ellos típicos en el jardín paisajista inglés del siglo xviii.

El jardín como imagen del paraíso, del Edén, o del Elíseo, se ha prestado a la creación de elementos caprichosos desprovistos de funcionalidad y de utilidad práctica, cuyo objetivo era el deleite del espíritu y la consecución de la felicidad, o al menos de su simulacro. Surgen así una serie de elementos arquitectónicos, desde que en 1670 se construyera el Pabellón de Porcelana, en el



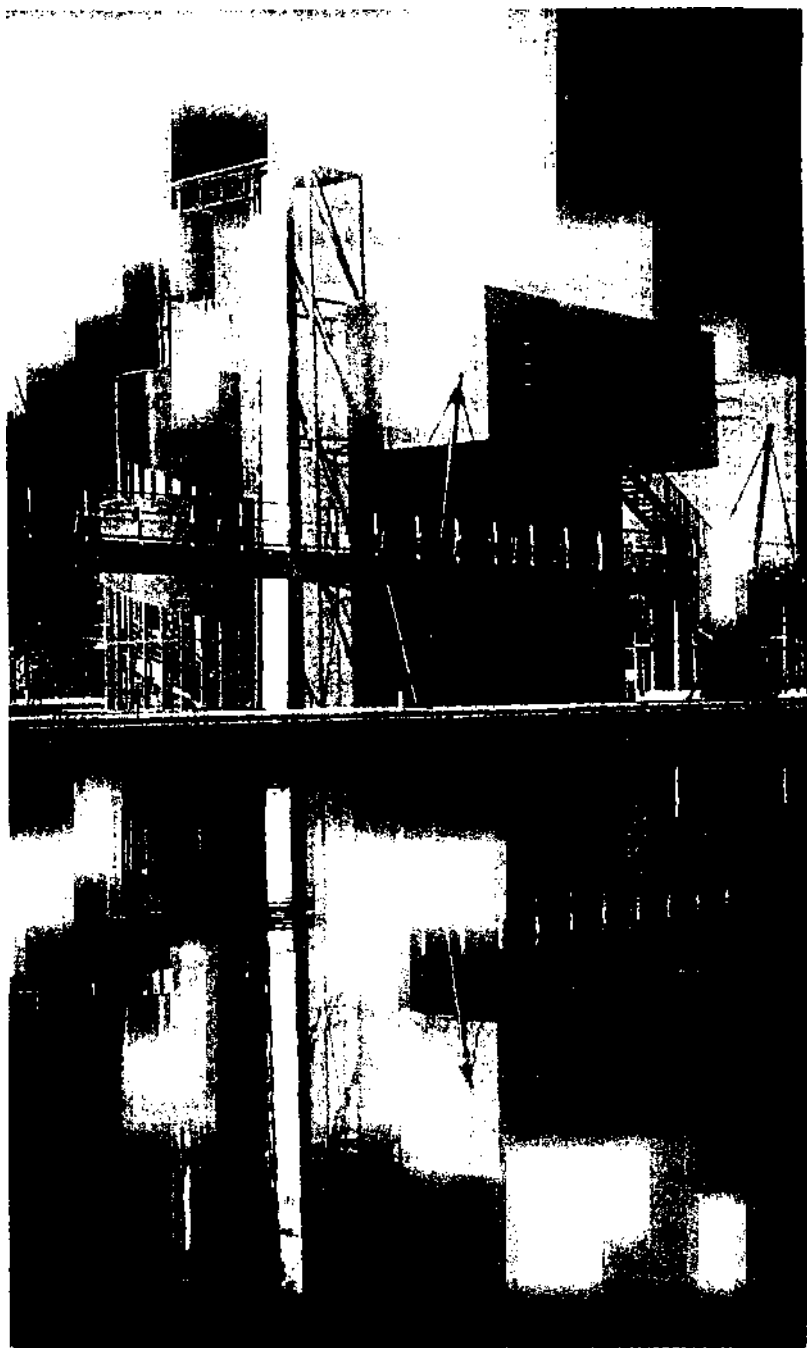
Pero, ante la imposibilidad de poder realizar en la actualidad un **parque** que recree la idea de naturaleza, vamos a detenernos en las **treinta** y seis "follies" arquitectónicas diseñadas y construidas por Bernard Tschumi. Su implantación, distanciadas unas de otras sobre la trama, nos recuerda la "instalación" de la escultura de Ludger Gerdes *Hamburger Stern* de la exposición "Jenisch-Park", donde cinco elementos discontinuos fueron situados distanciados, de tal forma que, visualmente, no eran divisables unos desde otros, pero entre ellos componían la figura geométrica de una estrella. Nos encontramos en ambas obras ante la misma disposición de fragmentos de un todo sin centro que se refieren entre sí complementándose en una trama mental que los une y da sentido.

En la obra de Ludger Gerdes los cinco elementos son, formal y materialmente, idénticos, con lo que la referencia entre unos y otros es inmediata, lo único que les diferencia es el color de la bandera; mientras que el rabioso color rojo saturado de las "follies" de Bernard Tschumi es la primera clave para ir identificando los elementos que pertenecen a este conjunto Fig. 70.

. Otra interesante conexión que se puede establecer entre este conjunto arquitectónico y la escultura es una evidente similitud con el planteamiento y desarrollo de las obras de Sol LeWitt tituladas *Serial Project* Fig. 17, comentada con anterioridad. Recordaremos que estas obras consistían en un plano horizontal sobre el que se encontraba dibujada una trama ortogonal, y sobre ésta se sitúa 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 de Bernard Tschumi es formalmente idéntico en La Villette: Sobre una trama ortogonal sitúa figuras cúbicas. Estas figuras son iguales que la escultura de Sol LeWitt titulada *Open Modular Cube* Fig. 13, formada por una cuadrícula de barras de sección cuadrada conformando en su interior veintisiete cubos huecos.

Todas las "follies" de Bernard Tschumi parten de este módulo estructural en hormigón armado, que es perfectamente evidente y reconocible, y adoptan diversas configuraciones, según su función, ocupando más o menos número de partes del cubo, como en *Serial Project*.

Tal vez sea el fuerte color rojo brillante de las "follies" de Bernard Tschumi, muy similar al de los coches de bomberos, el elemento que las dote de un fuerte significado funcionalista y que a su vez, las distancia 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, y es idéntico al utilizado por Thomas Schütte en una escultura, en forma de puerta, situada a la entrada de la exposición "Jenisch-Park", obra que rememoraba, a su vez, la silueta de un edificio.

9.3 «Arch art» Una buena parte de la escultura actual, al abandonar el modelo antropomórfico, no se ha refugiado en la fría abstracción irreferencial, sino que ha pretendido otro tipo de alusiones entre las que se encuentran, en los últimos años, 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 del concepto de "land art".

El hecho de que una escultura cumpla la función de puerta, elemento arquitectónico por antonomasia, indicando la relación entre interior y exterior, entre uno y otro lado de la escultura, no es extraño en este contexto en el que la escultura "representa" a la arquitectura.

La escultura instalada por Thomas Schütte en el "Jenisch-Park" era literalmente una puerta, una puerta situada sobre el camino de acceso bajo la que todos los visitantes de la exposición podían pasar.

La puerta de Schütte, con su amplio frontón, contemplada desde cerca parece monumental, pero, como imagen percibida desde una cierta distancia y en razón de su estructura claramente perfilada y de su color, el efecto de grandeza desaparece. Como ha señalado Martin Hentschel: Esta puerta se halla a mitad de camino entre escultura, imagen y arquitectura¹². En los últimos años muchas obras escultóricas se han encontrado en esta situación, a caballo entre la escultura y la arquitectura, y funcionando a la vez como mera imagen, situación en la que también se colocan algunas obras arquitectónicas que disfrutan de esta ambivalencia.

La arquitectura es vista, por muchos escultores, como una disciplina relacionada tanto con la vida como con ideas cosmogónicas y fantásticas.

¹² Cfr. HENTSCHEL, Martin: «Pars pro toto», en AA.VV.: **Jenisch-Park>...*, Op. cit, s.p.

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)»¹³. Lo que pretende Alice Aycock, y otros escultores que toman la arquitectura como modelo, es recuperar esa faceta no práctica que en el pasado tenían los edificios rituales que condujeron a la cultura a sus límites formales y tecnológicos, al intentar representar la imagen del cosmos o las fantasías imposibles de los ritos a los que se destinaban.

Observatory Fig. 53, de Robert Morris, marca el nacimiento de una serie de obras que unen escultura y arquitectura en la composición de recintos, patios, rampas, puertas, etc., y que, además, pretenden un cierto carácter ritual. La obra 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 objeto.

En una entrevista efectuada en 1977, Robert Morris pretende diferenciar *Observatory* de la mayoría de los "earthworks": «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 mover»¹⁴. 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 Freiburg, 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 Rin? —para que podamos mostrar cómo se construyen los puentes»¹⁵.

Esta inscripción de Mathias Ungers cobra significado en el contexto de lo que, en el campo del arte actual, se denomina "arch art", nuevo

¹³ Citado por VAN DAMME, Leo: «Alice A. in Wonderland», *Arte Factum*, n. 3, 84, Antwerpen, Abril-Mayo 1984, p. 18.

^H «Interview with Robert Morris», en *Het Observatorium van Robert Morris*. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1977. Reproducido en DAVIES, Hugh M.: «Post-Studio Sculpture», en AA.W.: *Sitings*, La Jolla, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1986, p.21.

¹⁵ Cfr. LÓSER, Anja: «Freiraum in Freiburg», *Op. cit.*, p. 56.

término compuesto por la contracción de **Jas** palabras arquitectura y arte. La fusión indiferenciada entre arquitectura y escultura es una estrategia que comenzaron a utilizar Mary Miss y Alice Aycock a mediados de los años setenta, que hoy se ha convertido en una práctica habitual para muchos artistas que la utilizan sin plantearse ya problemas de legitimidad medial al definir a sus obras con el término "arch art".

"Arch art", en sí, no califica un estilo ni una corriente dentro de la historiografía del arte contemporáneo, sino que designa una serie de obras escultóricas referencialmente arquitectónicas, caracterizadas por la utilización de la construcción frente a la talla y el modelado; por su carácter supuestamente utilitario y funcional, y, sobre todo, por la utilización de imágenes arquitectónicas como siluetas de casas, o elementos constructivos propios de ellas, como puertas, ventanas, escaleras; o también rampas, puentes u otros elementos referenciales a la cualidad de refugio o a la estructura constructiva.

La ausencia de un estilo concreto es denotada por Janet Kardon, quien opina que las recientes 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 cohesionen¹⁶.

Para cualquiera de los artistas de "arch art" el río Rhin no es un fenómeno orográfico, sino una disculpa para construir un puente, de la misma manera que para Thomas Schütte un sendero justifica una puerta, aunque la ausencia de muralla en sus costados permita a los paseantes eludir pasar bajo su dintel dando un mínimo rodeo.

Tanto la arquitectura "escultórica" como las esculturas del "arch art" carecen generalmente de necesidad, aunque sean utilizables, en este sentido se trata de "follies", pero el masivo incremento de obras como puentes, escaleras, pasillos, rampas, etc. y su ubicación en otros lugares distintos al 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.

Las obras de "arch art", tanto si son realizadas por arquitectos como por escultores, son figuras retóricas, metáforas y metonimias de la

¹⁶ Cfr. KARDON, Janet en AA.W.: Connections, Op. cit, p. 7.

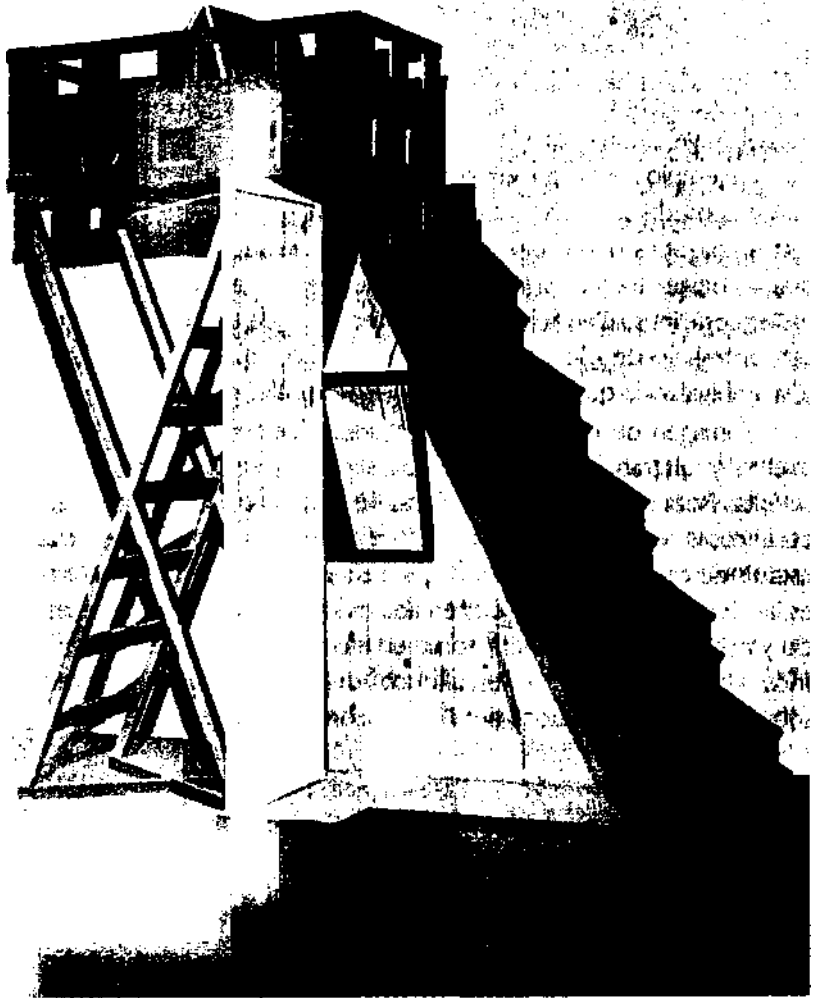
arquitectura que desbaratan la idea modernista de la escultura como una obra autónoma en un espacio estético específico.

Las obras de "aren art" 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 Laurenciana de Miguel Ángel Buonarroti (1524), 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 ambivalencia 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 fuerzas»¹⁷.

Los escultores actuales, efectuando operaciones de inversión y recorriendo al simulacro, redescubren las posibilidades plásticas de elementos arquitectónicos como las escaleras y, al igual que Miguel Ángel, pero con otros procedimientos conceptuales y formales, les insuflan la poética de la escultura, como hace el escultor catalán Tom Carr con sus sinuosas escaleras de madera, o Siah Armajani en *Closet Under Landing* (1985) Fig. 71, donde utiliza junto a la escalera otros elementos arquitectónicos que sitúan al conjunto en un plano poético que lo alejan de sus funciones primigenias. Aunque Siah Armajani pretende dotar a algunas de sus obras de un buen grado de utilidad, como es el caso de

¹⁷ MORRIS, Robert: «The Present Tense of Space», *Art in America*, Nueva York, Enero-Febrero, 1978.



71

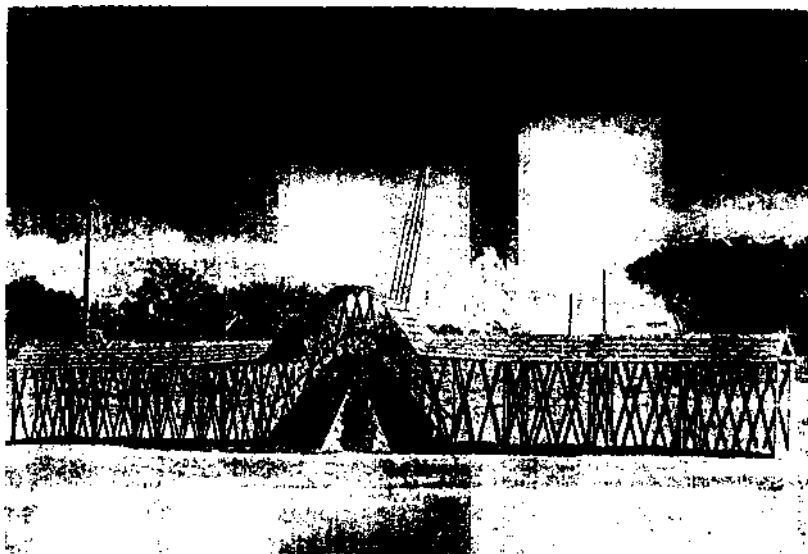
sus lugares de lectura en parques y jardines, la poética que desborda su obra proviene del evidente "simulacro" de lo útil que contienen. En estas obras la realidad está desplazada por su representación.

Elementos como la cruz o la columna, muy utilizados por la escultura de este siglo, se encuentran cargados de trascendencia y son transhistóricos, pero una escalera carece de la capacidad signifiante que tienen la cruz o la columna, ya que es un elemento instrumental perte-

neciente al repertorio de las herramientas, de las estructuras "mundanas", como ha señalado Hal Foster¹⁸.

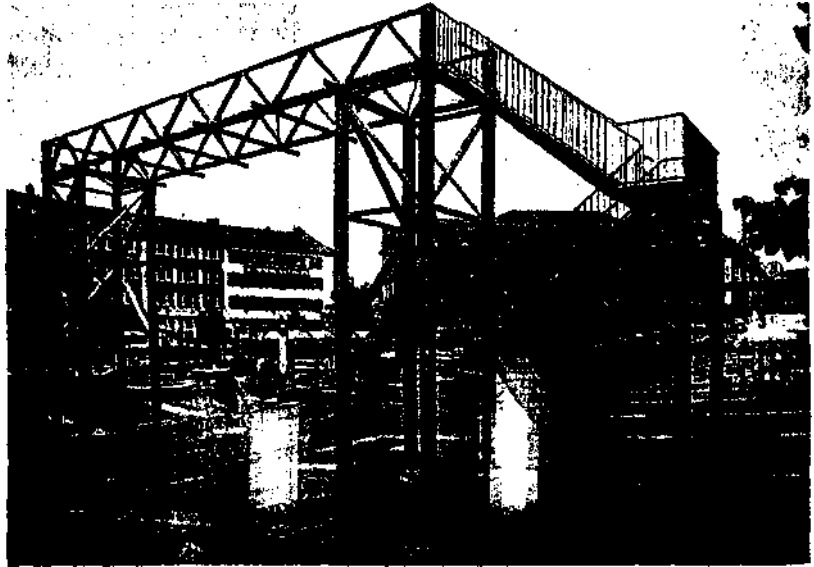
Un artista que emplea una escalera intenta modificar una de las "bellas" artes y convertirla en un arte "útil", tanto si se trata de una obra de arte "público", o si se trata de un arte meramente referencial, sin uso real.

Pero también, un artista que emplea una escalera, puede pretender utilizarla para invertir la estética, 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 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 o consista en un puente, como es el caso de *bridge Over a Triangle Tree* (1970) Fig. 72 de Siah Armajani, probablemente está comprometida con el paisaje, entendido éste como término cultural, tanto si se trata de un paisaje naturalista, como si es urbano.



72

El repertorio de elementos arquitectónicos utilizados por la actual escultura de "arch art" es infinito. Sólo entre escaleras y puentes se baraja una gama exhaustiva de posibilidades. Sirva como ejemplo la obra *Union Place* Fig. 73, que Georges Trakas instaló en una de las principales



73

plazas de la ciudad de Kassel con motivo de la Documenta 8, en 1987. En esta obra, situada en el centro de la plaza como un marchito arco de triunfo bajo el que desfilan los tranvías, convertido en provisorio paso de peatones inútil, se conjugan las escaleras, perfectamente reales, dotadas de peldaños y barandillas, con un imposible puente que exhibe su estructura carente de utilidad.

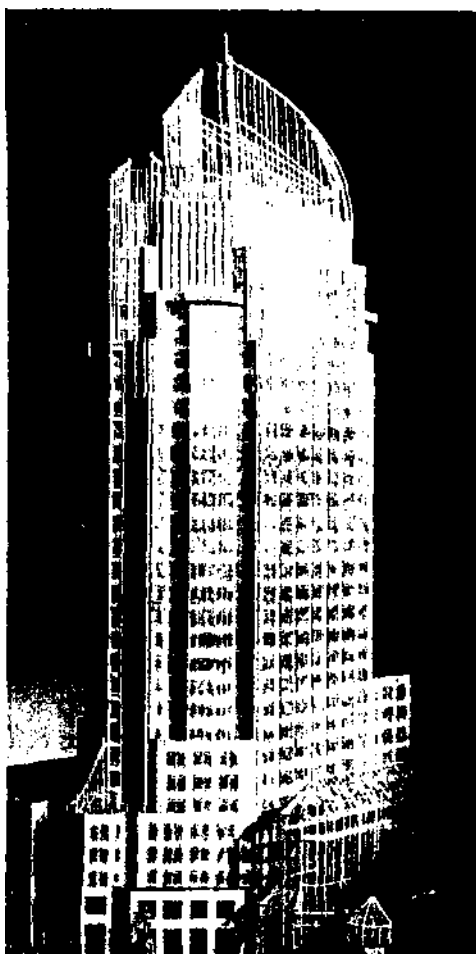
Un puente, al igual que una escalera, tiene connotaciones de utilidad, y no es, estrictamente hablando, ni arquitectónico ni escultórico, más bien pertenece al apartado de la ingeniería y por ello representa una división entre trabajo creativo y disciplina que era desconocida antes del siglo XIX. Los escultores que trabajan con escaleras, puentes, puertas o rampas, valoran con otra sensibilidad el contexto en el que instalan su obra, tanto si ésta es artificial, como la ciudad configurada por la arquitectura, 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

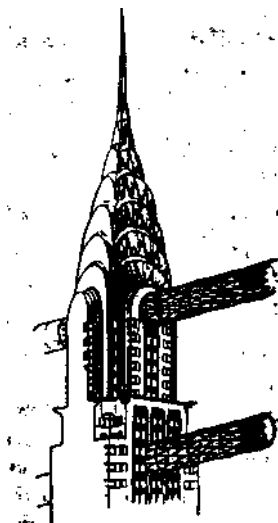
del tiempo real que surgen de la interdisciplinaridad de los elementos utilizados.

Muchas de las "follies" que en la actualidad diseñan y construyen los arquitectos pertenecen a este género, al participar interdisciplinarmente de intereses escultóricos y arquitectónicos a la vez, constituyéndose en metáforas de la arquitectura, en imágenes referentes, al invertir los propios conceptos arquitectónicos.

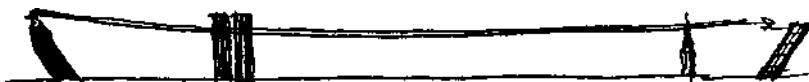
Pero también aparecen nuevos conceptos de colaboración entre arquitectos y escultores que refuerzan, consolidan y extienden la idea de "arch art" y la de "arte público", como es el caso del *Yerba Buena Tower* (1988) Fig. 74, de Los Ángeles, rascacielos en el que la colaboración entre el arquitecto César Pelli y el escultor Siah Armajani pretende situarse en un plano de auténtica igualdad, que intenta hacer cobrar al edificio un nuevo carácter e imagen dentro del entorno urbano producto de la conjunción de sensibilidades fraguadas en disciplinas distintas. Otros casos de colaboración se dan en proyectos de carácter utópico, como el *Bridge Between two Buildings* (1981) Fig. 75, de Frank Gehry y Richard Serra, 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 Architectural League de New



74



75



York, celebrada en 1981, bajo el título "Collaborations Artists & Architects", cuyo propósito era promover una "síntesis" de las Bellas Artes en el arte y la arquitectura.

Cuando se les propuso su "colaboración" decidieron proyectar un puente, idea que les agradaba aunque nunca, ninguno de los dos, había tenido la oportunidad de hacerlo. Desde las ventanas del estudio de Richard Serra, en Nueva York, se divisaban, a un lado, el 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 uniera estos dos edificios convertidos en símbolos 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 ta

Estos elementos serían dos torres de similar tamaño a los edificios que se pretendía unir, que deberían tener una inclinación de cuarenta

y cinco grados sobre el suelo en los que se anclaría el puente, tensando con su peso dos larguísimos 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 escultura de Richard Serra, inclinada también cuarenta y cinco grados, situada en el río East, próxima 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 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 de la arquitectura actual.

Para Hal Foster, este proyecto socava este abuso ideológico porque es una conexión que desconecta: al unir estos dos iconos (el Chrysler Building es una figura del New York de los 20 - 30, la América del monopolio capitalista, las Trade Towers son tumbas del arruinado New York de los 70, el último capital), nos hace conscientes de la diferencia histórica. 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 historia¹⁹.

X. Mitos y metáforas de arquitectura

La fascinación por la arquitectura es una pasión moderna, una enfermedad del siglo, que todos sufrimos como el espacio de un destino colectivo que no sabemos esquivar. Hoy vivimos fascinados por la imagen de la gran ciudad como reflejo soñado...

Vicente Jarque

El "arch art" no se conforma con parafrasear elementos de la arquitectura y técnicas de la construcción, sino que pretende a la propia arquitectura. La capacidad simbólica negada a los monumentos pretende ser recuperada por la escultura a través de la utilización de los mitos de la arquitectura olvidados por el Movimiento Moderno en su exaltación tecnológica.

El funcionalismo ha alejado también a la arquitectura de sus ambiciones iniciales, que eran mucho más trascendentales. A la vista de los aspectos específicamente técnicos y materiales de la arquitectura esto puede parecer difícil de *crear*. Sin embargo, no hay duda de que la arquitectura primitiva ha tenido que estar muy ligada a ciertas necesidades etéreas y rituales así como al deseo del hombre de entender lo sobrenatural. Sólo mucho después, bajo la presión de una visión de la vida que gradualmente ha ido cambiando, se ha profanado la arquitectura en aras de la evolución tecnológica. Un proceso de racionalización que ha culminado en la era industrial, cuando el Movimiento Moderno decidió adaptar sus opciones estéticas al funcionalismo.

10.1 Imágenes de arquitectura: cabañas, torres y laberintos

En 1753, Marc-Antoine Laugier en su *Essai sur l'Architecture*, describía la "cabana primitiva", 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 la cabaña, un origen natural!. 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.

Laugier, paralelamente 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, que podría ser salvada y redimida por una arquitectura derivada de la naturaleza no contaminada.

La idea de una pureza utópica vuelve a aparecer 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 la pureza del "minimal art" basada en la contundencia formal, en la geometría primaria y en los materiales acabados industrialmente. La nueva pureza tiene que ver con la idea de recuperación natural, de la inclusión de la obra de arte dentro de la naturaleza y con la regeneración de ésta a través del arte, siguiendo los planteamientos esbozados por Robert Smithson.

La combinación de formas naturales y culturales está presente en muchas de estas obras de "arch art", que retoman el mito de la "cabana". Los escultores se apropian de la cabana como tema en su calidad de símbolo carismático de la arquitectura, siendo la imagen de la cabana que cobija recursiva en la escultura del "arch art", mientras que *id* imagen del edificio, concreto o abstracto, apenas aparece en este tipo de obras.

Para muchos arquitectos la cabana sigue expresando la idea de arquitectura; de aquí que algunas de las nuevas "follies" pretendan ser materializaciones representativas de la "cabana primitiva" 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 "cabana primitiva" ha sido realizada por 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 troncos de árbol sin desbastar en los que se aprecian ostensiblemente los nudos.

Pero al contrario que estas "follies" de arquitecto, la mayoría de las esculturas de "arch art" se construyen para una exposición concreta. Como toda maravilla se desvanece pronto, su efímera vida concluye con la necesidad de devolver el paisaje al estado original en el que se encontraba antes de la exposición que motivó la construcción de la obra.

El refugio, el recinto cerrado, es algo más que un paradigma para la escultura de los años ochenta, ya que no se toma 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 de la arquitectura.

La escultora Mary Miss, desde mediados de los años setenta, construye obras que son "lugares" en los que recurre a la idea de recinto cerrado. Estos lugares van tomando, cada vez más claramente, la imagen de construcciones arquitectónicas, muchas de ellas evocadoras de edificios que le son familiares desde su infancia, en los que pretende materializar experiencias de espacio vividas personalmente.

Toda la obra de Mary Miss está muy influenciada por el conocimiento personal que la artista tiene de una buena parte de la arquitectura de todas las regiones del mundo, muy especialmente de la arquitectura centroeuropea, que ha conocido en sucesivos viajes de los que recuerda lugares históricos como torreones o castillos alemanes, cuyo sentido de recinto cerrado explican en gran medida las ideas que Mary Miss tiene sobre el espacio como lugar cerrado. Sus libros de notas están llenos de palabras que son claves para identificar estas dispares fuentes de su experiencia y de su obra: la arquitectura de Italia, del Islam o de la Sexta Avenida, puertas japonesas, murallas chinas, construcciones de camuflaje, bastiones, jardines de caseríos, ventanas de castillos, parques, etc.¹

Uno de los principales protagonistas del movimiento italiano "arte povera", Mario Merz, autor de una obra cuyo estilo podemos calificar de cambiante, ha encontrado, sin embargo, una imagen emblemática en la "cabaña primitiva" que caracteriza su trabajo desde el año 1967,

¹ Cfr. ONORATO, Roland J.: «BaUlefelds and Gardens», en AA.W.: Sitings, Op. cit, pp. 75-76.

cuando comienza la construcción de una serie de *Igloos*, que son imitación de las cabañas primitivas de forma semiesférica construidas 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 va a dar origen al lenguaje 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, que encierran un espacio con una forma determinada, que independientemente de los materiales que lo conforman, es depositario de la ortología 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 cada uno de sus "igloos" es 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»

Otra de las aportaciones más interesantes al tema del recinto arquitectónico —de la cabaña— como escultura lo ofrece el escultor Dan Graham, quien, situándose en el polo opuesto de la estética de Mario Merz, se declara deudor del rigor de Mies van der Rohe³.

En 1978 Dan Graham, inspirándose en el Pabellón de Gerrit Rietveld del 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, para ser emplazados en jardines y parques públicos donde los espectadores pueden 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»

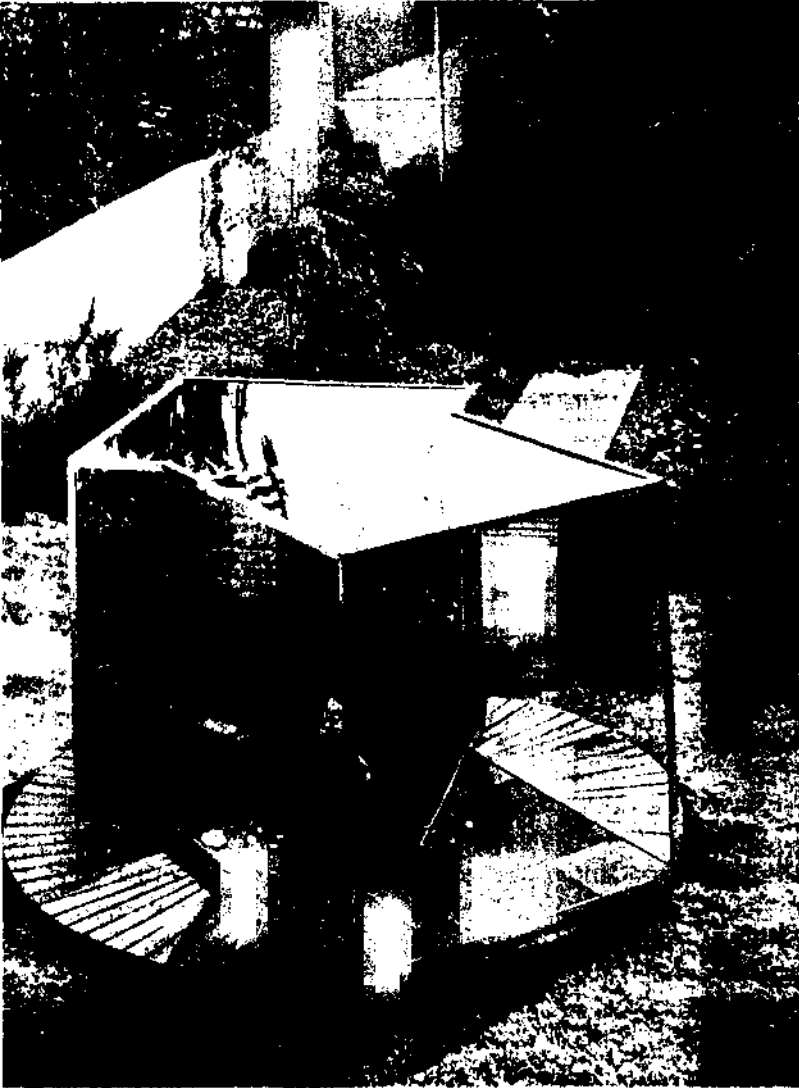
El origen de los recintos cerrados de Graham está relacionado con

² Cfr. BLISTENE, Bernard en AA.VV.: *Lo Colletion*, Op. cit.

³ Cfr. PAGE, Suzanne: «Dan Graham», en AA.VV.: *Don Graham*, Madrid. Ministerio de Cultura, 1987, p. 7.

⁴ GRAHAM, Dan: «Pavillion-Sculptures Works», en AA.W.: *Dan Graham*. Op. cit, p.29.

el cubo minimalista y, más concretamente, en las propiedades de refracción y reflexión experimentadas en los cubos cristalinos que Larry Bell construía a principios de los años setenta. Su obra *Two Cubes, One 45° Rotated* (1986) Fig. 76, formada por dos cubos cuyas paredes están constituidas por la misma superficie de espejos y cristales transparentes, fue construida como "Pabellón de Niños" en el jardín particular de la casa del arquitecto Dirk Defraeie en Gante.



76

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

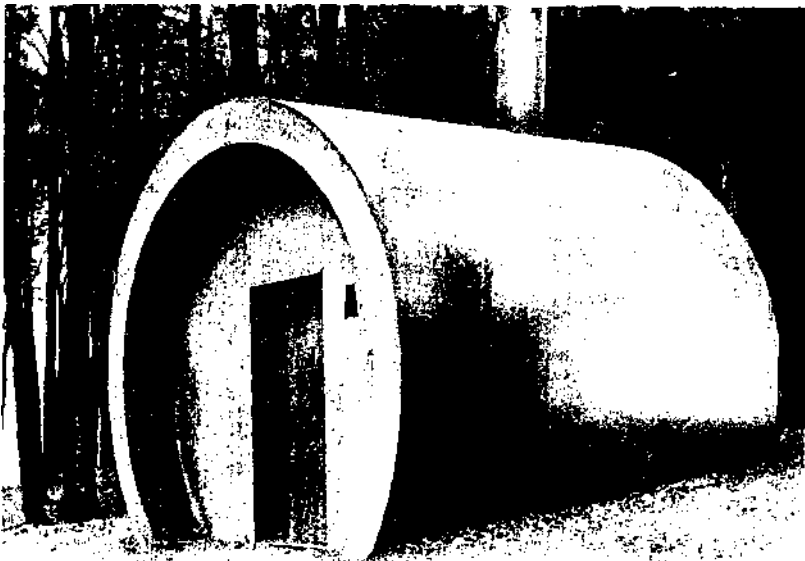
En 1987, otro escultor, Thomas Schütte, construyó para el jardín de la Orangene de Kassel una obra titulada *fcis- lcmfn-1* (fig. 7) como home-



naje a los arquitectos Claude-Nicolas Ledoux y Etienne-Louis Boullée. La obra, consistente en un pequeño pabellón para la venta de refrescos, construido con ladrillos de color blanco, 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»

HENTSCHEL. Martin: «Grande y pequeño...». Op cit., p, 11

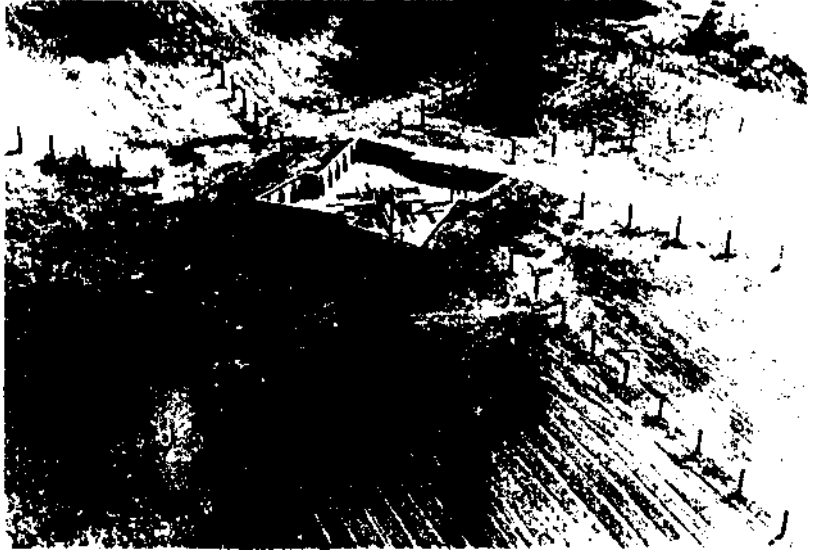
Un año antes, este escultor había construido *Schutziaum* (Refugio) Fig. 78 para la exposición «Sonsbeek 86», en Arnheim. Esta "escultura" se situó en un bosque y funciona como un auténtico refugio para excursionistas provisto de una puerta de acceso que permite a sus ocupantes encerrarse. Este "refugio" constituye otro tipo de 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 revolucionarios de finales del siglo XVIII.



78

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 a orillas del lago Walden, atrae poderosamente a los artistas en estos últimos años. La idea de poder representar la metamorfosis de la cabaña construida con ramas y hojas que la cultura convierte en recinto con forma definida por el rigor de la geometría, es representada por la escultora Eva Lootz en su obra *Casa-Yelmo* Fig. 79 construida, a finales de diciembre de 1984 en Madrid, con ladrillos y barro de entre los que salen las ramas de lo que Eva Lootz denomina "arquitectura salvaje".

La torre es otro de los mitos más antiguos en la **historia** de la



del paseo, ya que entraña también aspectos de adiestramiento de lo artificial para que parezca natural y del cultivo de lo natural con intenciones configurativas⁹.

10.2 Lugares para la memoria: ruinas y utopías

Otro mito recuperado como tal por el arte actual es el mito de la Historia. La consciencia histórica que ha caracterizado al hecho arquitectónico frente a la práctica de las otras industrias humanas, pretende ser también usurpada por la escultura, pero ésta interpreta de manera radicalmente diferente esas incursiones en la historia. Mientras que la arquitectura practica el "apropiacionismo" figurativo en la interpretación de su propia historia, dando origen al "post-modern style", la escultura recurre a las técnicas de "inversión" recreando como escultóricos los mitos históricos de la arquitectura y convirtiendo en esculturas los monumentos de la arquitectura.

Si en la posmodernidad la realidad pretende ser sustituida por sus simulaciones, la historia, tan maleable como versátil, se presta idónea-

⁹ Cfr. ONORATO, Roland J.: «Battlefields and Gardens», Op. cit. p. 81.

mente para servir de banco de pruebas. La incursión de imágenes pseudohistóricas en los contextos del arte y de la arquitectura vuelven irreal a todo el conjunto de la historia y hacen más ficticia, a su vez, la propia realidad.

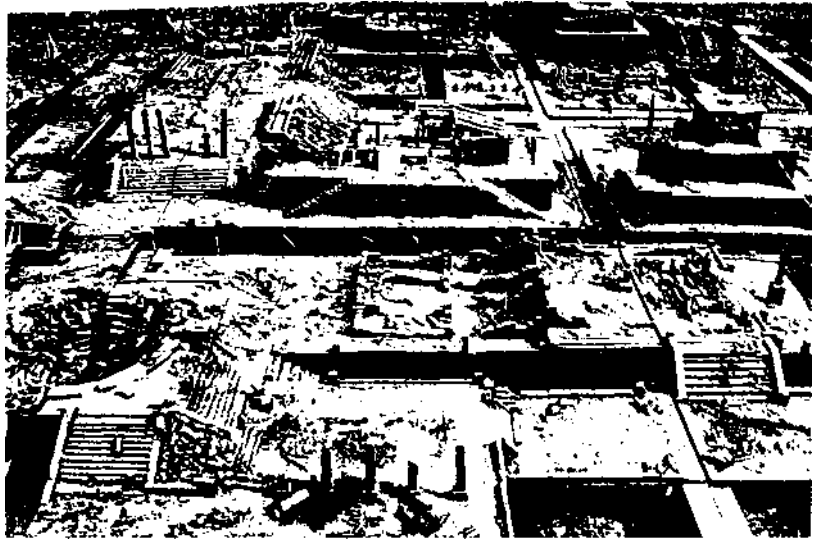
Según Sigmund Freud la estructura de las trazas de la memoria se asemeja a una villa en ruinas¹⁰. La historia, memoria colectiva, es también una villa en ruinas y se interpreta en el "teatro de la memoria" como tal ruina, saqueando de ella aquellos elementos que se deseen. Así, muchos artistas y arquitectos 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, por los "arquetipos perdidos" de la cultura occidental, comenzaron a realizar obras que representan formas 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 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 millares de minúsculos ladrillos, que se extendía sobre una superficie de setenta y dos metros cuadrados. Se trataba de una reconstrucción en miniatura, más o menos fiel al lugar original, de la antigua ciudad romana de Ostia.

En la posterior obra 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. 83, 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

Cfr. FREUD, Sigmund: *Malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.



83

o Herculano, que debe mucho a las descripciones de Alain Robbe-Gnillet en su novela *topologie d'une Cite Fantôme*.

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 aspecto de destrucción que tienen 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 Ginz 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 Renacimiento¹.

Esta crítica al "racionalismo moderno" sitúa sin embargo, la obra de Anne y Patrick Poirier en la "posmodernidad", y en ese marco hay que contemplar la recuperación del mito de la historia, del que estas pseudo-arqueologías, esculturas en ruinas de modelos clásicos, ficticiamente

¹ Cfr. GINTZ, Claude: «Ruins and Rebellion», *Art in America*, Nueva York. Abril, 1984, p. 151.

originales, utilizan las estrategias del apropiacionismo y del simulacro como herramienta crítica.

Un tema romántico de inspiración arquitectónica y pictórica subyace en estas esculturas: la construcción de rumas, tema que recobra actualidad y sentido dentro del marco del pensamiento posmoderno.

El sentido convencional de la historia se trastorna en la obra de Charles Simonds, que también evoca "civilizaciones" al margen y contra la historia. Extraordinariamente detalladas, estas pequeñas esculturas de barro tampoco pueden situarse en ningún marco histórico lineal. Son ajenas, no alternativas, representan otros mundos que subvierten nuestra noción del tiempo. Aunque los *Dwellings* Fig. 84 de Charles Simonds, como las esculturas de Anne y Patrick Poirier, aparecen en estado ruinoso, su evocación no es la ruina sino Ja utopía.

Toda utopía es una narración más o menos novelada de un mundo ideal alejado de nuestra realidad. En el sentido más literal y hasta épico, la obra de Charles Simonds es utópica, novelesca; cada obra que realiza es un episodio de una extensa narración que cuenta el desarrollo de una civilización de "gente pequeña". Charles Simonds es su cronista y su geógrafo cultural, narrando su historia y revelando cómo viven en los diferentes paisajes en los que él, actuando también como constructor, les va dando cobijo en los "dwellings". Simonds ha escrito la historia de su "gente pequeña" en un librito en el que explica el comportamiento de las tres ramas de esta supuesta civilización: la lineal, la circular y la espiral¹².

Desde que Simonds hiciera nacer simbólicamente a su "gente pequeña" en New Jersey, su civilización en miniatura ha recorrido todo el mundo. Empezó construyendo sus "moradas" en edificios abandonados o en parcelas vacías en el Lower East Side de Nueva York. Realizaba estas diminutas construcciones sobre cornisas, huecos y ventanas de las fachadas de las calles, superponiendo a la arquitectura real esta ficción miniaturizada. Sus *Dwellings* los construye con minúsculos ladrillos de arcilla con los que realiza los refugios y los lugares rituales de su "gente pequeña", formando laberintos, tumbas, observatorios y foros de justicia alusivos a los hábitos de trabajo y a las creencias de su civilización. Como ha señalado Nena Dimitrijevic: Simonds «Coloca las efímeras y pulverizables construcciones en los agujeros de la ciudad —como un nicho en una pared rota, el hueco de una ventana o la parte más alta de un tejado— y también en un apartamento y en un museo, siempre



confiando en la poesía de la escala que funciona con el mismo éxito en los espacios públicos y privados»¹³.

Charles Simonds invierte todo su tiempo en elaborar la fantasía de las migraciones de sus pequeños personajes, según estas "moradas" son destruidas por los niños o la intemperie, lo que resulta muy apropiado en el entorno del barrio neoyorquino donde vive el artista, que ha sido el refugio de todas las oleadas de inmigrantes. Como él mismo ha escrito en 1976: «La gente pequeña existe como una metáfora de la vida o de la gente en el barrio. La creación y final destrucción, de las viviendas es emblemático de las vidas en una zona donde los edificios de la ciudad sufren constantes transformaciones... La historia de la gente pequeña... ha sido una interacción entre mi fantasía y una situación social específica, la respuesta de la comunidad, mi respuesta a sus respuestas, y así sucesivamente»¹⁴. Esta voluntad redentora de Simonds confirma el carácter utópico de su obra.

Esta "gente pequeña" se representa a sí misma, pero, como utopía, también se convierte en una herramienta para examinar nuestras propias estructuras sociales y nuestra arquitectura. Cada obra ofrece una comparación entre la ingenua tecnología de esta "gente pequeña", cuya arquitectura se conformaba al perfil del paisaje y cuyos rituales, centrados en la tierra, eran siempre evidentes, y las construcciones tecnológicamente sofisticadas de nuestros entornos urbanos, impuestas hostilmente al paisaje de forma megalómana y narcisista.

El origen tipológico de estas fantásticas miniaturas proviene de las viviendas en los acantilados y las "kivas" de los indios del sudeste americano, de donde Charles Simonds ha extraído un vocabulario básico de formas que elaboró con posteriores estudios de otras civilizaciones prehistóricas, así como con la arquitectura de los animales y con las formas de las plantas¹⁵. **10.3 Metáforas de arquitectura**

Las representaciones de la historia, real o ficticia, en sus distintos grados de simulación, nos hacen entender las obras de Charles Simonds

¹³ DIMITRIJEVIC, Nena: «Meanwhile...», Op. cit., p. 46.

¹⁴ SIMONDS, Charles, recogido en WINES, James: *De-architecture*. Op. cit. p. 184.

¹⁵ Cfr. BEARDSLEY, John: *Earthworks and beyond*. Op. cit.. p. 55.

o Anne y Patrick Poirier como figuras retóricas del lenguaje arquitectónico.

La metáfora provoca una comparación mucho más estrecha que puede poner en relación dos elementos habitualmente no muy unidos, basándose en un mínimo punto en común. Si se toma la metáfora al pie de la letra, contiene siempre una débil contradicción entre los dos elementos que sólo se solapan parcialmente, pudiéndose llegar a un considerable rozamiento entre los significados; por esto, con la lógica no se puede llegar a la particularidad de relaciones que establece una metáfora, sino que en ella queda siempre un residuo irracional, que constituye el encanto poético de esta figura de expresión artística.

En muchas de las obras del arte contemporáneo los diferentes niveles metafóricos no son excepcionalmente dados en la imagen representada, sino que en la presentación de la imagen se encuentra únicamente la mitad de la metáfora, la cual está construida para una complementación imaginaria implícita en el título. Hay que distinguir la comparación entre el nivel visual y verbal. Por esto, a menudo, el título es una parte importante de la obra como una función que aporta coherencia y sentido a la imagen. Una gran cantidad de obras escultóricas, de los últimos años aluden con sus títulos a la arquitectura, pero lo que más sorprende de la escultura actual es su "alusión" formal a la arquitectura a través del lenguaje metafórico.

La forma de "la casita", con sus hastiales y su tejado a dos aguas, aparece como un emblema, como una de las figuras metafóricas más potentes de la arquitectura. Se trata de una figura que puede representar lo mismo al antiguo templo griego —a su vez metáfora de la cabaña primitiva— que a la pequeña casa unifamiliar. Es formalmente el único nexo de unión entre ambos, ya que ni funcional, ni espacial, ni constructivamente puede establecerse entre templo griego y "casita" ninguna otra relación.

Uno de los esfuerzos en los que más energía ha invertido el Movimiento Moderno ha sido en la pretensión de librarse, en su arquitectura, de esta imagen del tejado a dos aguas que se encuentra metafóricamente unida a la idea de "lo clásico". En este sentido la arquitectura moderna ha buscado nuevas imágenes recurriendo a la pintura, como queda de manifiesto en la *Casa Schröder* de Gerrit Rietveld, y a la escultura, como se comprueba en el Brutalismo, y ha pretendido generar nuevos modelos, algunos tan potentes como el rascacielos, sin haber conseguido que ninguno de ellos haya conseguido 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.

Las escasas esculturas que Juan Navarro Baldeweg realizó entre 1976-1979 recrean esa imagen de la arquitectura a través de la "casa", de la misma manera que lo hacen escultores como Thomas Schütte, Wolfgang Laib, Miquel Navarro, Ludger Gerdes o Donna Dennis. La *Casa de Lluvia* (1979), de Juan Navarro Baldeweg es una obra escultórica autónoma, pero parece ser también como un ensayo de lo que será su primera obra arquitectónica: la vivienda de su hermano en el Alto de la Hermosa, Cantabria, que es proyectada también en 1979, en la que un par de hastiales con la forma de tejado a dos aguas conforman la silueta del edificio. Esta misma imagen de la casa aislada, que sin duda se encuentra asociada en el inconsciente colectivo al medio rural —en el caso de Juan Navarro Baldeweg a una casa junto al estanque grande del jardín de la Granja de San Ildefonso—, es retomada en una obra más compleja de carácter netamente urbano como es el *Centro de Servicios Sociales*, construido en la Puerta de Toledo de Madrid Fig. 85.

Un detalle que no es casual es el tamaño de estas "metáforas" de la arquitectura. Tanto la *Casa de Lluvia* de Juan Navarro Baldeweg como las obras escultóricas de Thomas Schütte, Wolfgang Laib, Ludger Ger-



85

des, etc., tienen un tamaño que las asimila a las maquetas, a los modelos contruidos a escala y, por lo tanto, parecen pertenecer a un mundo irreal.

El pretexto de la arqueología o de utopías urbanas, como las de Charles Simonds, ha conducido, desde otro punto, a la consolidación de las maquetas como un género artístico independiente. 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 últimos años la maqueta está obteniendo el estatus artístico que consiguió 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 de las maquetas, que son "maquetas", sin necesidad de indicar que el objeto "maqueta" precise de una ampliación de escala o de una realización en otros materiales, ya que ha conseguido el estatus de género autónomo.

La arquitectura 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 de exhibición. Las maquetas de exhibición suelen ser construidas a posteriori por profesionales del género 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 croquis rápidos, pretenden servir como una aproximación al espacio y a su construcción. Este tipo de maquetas, realizadas con cualquier material improvisado —encontrado— susceptible de ser sustituido en nuevas versiones, es francamente interesante, no sólo en cuanto vehículo para conocer el proceso de definición del espacio sino como objeto en sí mismo cargado de ingenuidades y sugerencias.

Son pocas las maquetas de trabajo que se ven, como son también pocos los croquis que llegan a las publicaciones. Cabe destacar las deliciosas maquetas de trabajo de Claes Oldenburg y las del arquitecto Frank Gehry que, realizadas con los materiales más insólitos, fuertemente coloreados, adquieren el carácter de pequeñas esculturas. 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 las galerías de arte. La paradoja que se da con estas "maquetas" estriba en que mientras que los artistas plásticos pretenden salir de las galerías y enfrentarse con el "espacio real", no sólo con las tres dimensiones del espacio real, sino con los tamaños urbanos, con los problemas perceptivos, sociológicos, institucionales, etc., un buen número de arquitectos, como Aldo Rossi, se dedican a la producción de objetos exhibibles en las galerías, como estos teatros que no son otra cosa que cuadros en relieve, o bien objetos de mobiliario, de menaje, de decoración del hogar.

El auténtico trabajo de los artistas y arquitectos sobre las maquetas reproduce, sublimadamente, el trabajo de los aficionados al "bricolage" que se expresan con un repertorio de materiales irregulares y heterogéneos. El aficionado al "bricolage" 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 Charles Simonds o Mario Merz y, en general, las de todos 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 se dispone. Se entabla así un diálogo entre medios y resultados, en el que se interroga a todos estos objetos heterogéneos para intentar descubrir lo que cada uno de ellos podría significar en el conjunto futuro, conjunto que sin embargo no diferirá fundamentalmente del conjunto instrumental más que por la disposición interna de las partes¹⁶.

Esta interpretación de Lévi-Strauss parece corresponder fielmente a la construcción de ciertas obras del "arte povera" y, más concreta-

¹⁶ Cfr. LEVI-STRAUSS. Claude: *La pensée sauvage*. París, Plon. 1962. pp. 26 y siguientes.

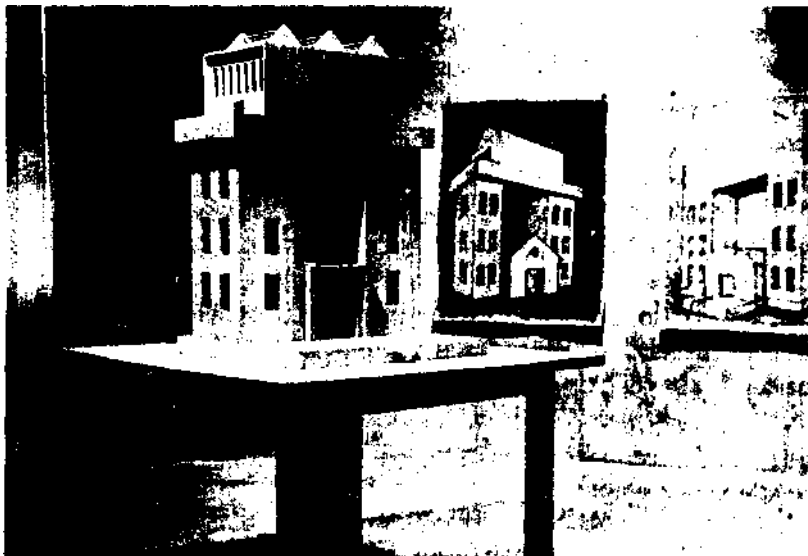
mente al trabajo de escultores próximos a las corrientes deconstructivistas, como Thomas Schutte, Reinhard Mucha y Wolfgang Luy.

Thomas Schutte se considera 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 Rossi¹⁷, ya que sus "maquetas", independientemente de la carga de ficción que puedan contener, son un volumen plástico que ocupa un lugar en el espacio, y como tal, las "maquetas" requieren de una "instalación" en el lugar por parte del propio artista.

Aunque Thomas Schutte manifiesta que construye "maquetas" por que él no puede personalmente, sin ayuda, construir objetos mas grandes, esto es, sin duda, una disculpa. Algunas de las maquetas de Schutte incluyen la posibilidad de realización mientras que otras se agotan, como objeto artístico, en si mismas. En cualquier caso, la noción de inacabado forma parte integrante del proyecto y estas realizaciones se deben considerar como obras perfectamente concluidas y completas, no como pruebas o estudios de otras obras futuras.

La arquitectura es para él un pretexto. *Piazza Uno* (1986) Fig. 86,

86



Cfr. SCHUTTLE, Thomas, en AA.VV.:

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 construya un edificio con esa forma

En otras obras, como *Studio II in Den Bergen* (1984), utiliza el mismo modelo arquitectónico de *Piazza Uno*, por otra parte muy repetido por él en diversas maquetas 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 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, también rojas, coronadas con dos minúsculas bolas amarillas, simulan una entrada a la finca.

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 pertenecen al vasto territorio de la utopía¹⁸. Estas utopías lo son sólo en la medida en que consideremos que estas maquetas son modelos de obras mayores, imágenes diminutas de otras realidades, pero si consideramos que tienen un carácter propio, 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 antiguas trazas ni de la topografía.

El escultor valenciano 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 influenciado por el "arte po-

¹⁸ Cfr. GARCIA, Aurora: *Thomas Schütte*, en AA. W., *Raumbilder: Thomas Schütte*, OP cit p. 5.



vera" y tenía información de otras actuaciones paralelas o similares a la suya que se producían en diversos países¹⁹.

La ciudad, en sus diferentes versiones Fig. 87, es una obra que pertenece al género "instalación", fue pensada para un lugar cerrado sin definir previamente, para una sala de una galería de arte grande. La condición de "escultura de interior" es un elemento más que condiciona el desarrollo de la obra implicando «"toda" una habitación al servicio de la escultura»²⁰.

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 contruidos en terracota, arcilla refractaria y materiales vitreos, por sí solos no son más que mazacotes cerámicos sin sentido que al ser articulados por el artista como un conjunto cobran la forma de una ciudad en miniatura.

Esta obra, que representa una ciudad, se origina con leyes similares a las que conforman una ciudad real y cobra sentido sólo a través de la relación entre los elementos que la forman. No parece casual que esta obra 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 de la ciudad" a partir de la relación de la estructura de ésta 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 "rompeca-bezas", están basadas no sólo en esquemas mentales, sino también "geométricos". Lo que aquí se "construye", tiene, además, aspectos

¹⁹ Cfr NAVARRO, Miquel: en AA.VV. *Miquel Navarro*, Valencia, Edicions Alfons el Magnàmm, 1988, p. 18.

²⁰ Cfr. NAVARRO. Miquel y AGUILAR. Sergi: *Miquel Navarro. Esculturas, acuarelas. dibujos*, 1972-1982. Madrid, Galería Fernando Vijañde, 1982, s.p.

"constructivistas", incluso referencias directas a ciertas "vanguardias", Toledo se refiere a la influencia del constructivismo histórico, que a finales de los años setenta comienza a ejercer 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, la chimenea o el pájaro. Esta pluridiversidad de elementos ha dado origen a un extenso repertorio de figuraciones arquitectónicas que Miquel Navarro ha ido desarrollando en obras individuales.

El interés por estos temas de figuración arquitectónica está cobrando un particular interés entre los escultores españoles más jóvenes, de entre los que mencionaremos, como simple botón de muestra, a Susana Solano (Barcelona, 1946), Ángeles Marco (*Valencia*, 1947), Darío Corbeira (Madrid, 1948), Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956), Josep Admetlla, Juan Miguel Muñoz (Cuenca, 1959) o Javier Elorriaga (Galdácano, 1959) que, *con* otros materiales construyen esculturas que representan edificios o elementos arquitectónicos que, en algunos casos, se encuentran ambientados en un entorno que se ubica dentro de lo que podríamos denominar un "paisaje escultórico". En otros casos no se trata de "instalar" una escultura en un paisaje, sino de que la escultura represente a un paisaje. Esta idea es, si cabe, aún más arriesgada y novedosa que la evocación de la arquitectura, y ha sido el motivo de trabajo de otro joven escultor, Curro Ulzurrun (Madrid, 1959), que ha pretendido, en algunas de sus obras, representar la imagen idealizada de un río.

²¹ Cfr. TOLEDO, Joan A. y HUICI, Fernando: Miguel Navarro, Madrid. Galería

10.4 Experiencias perceptivas: (a escala de la maqueta)

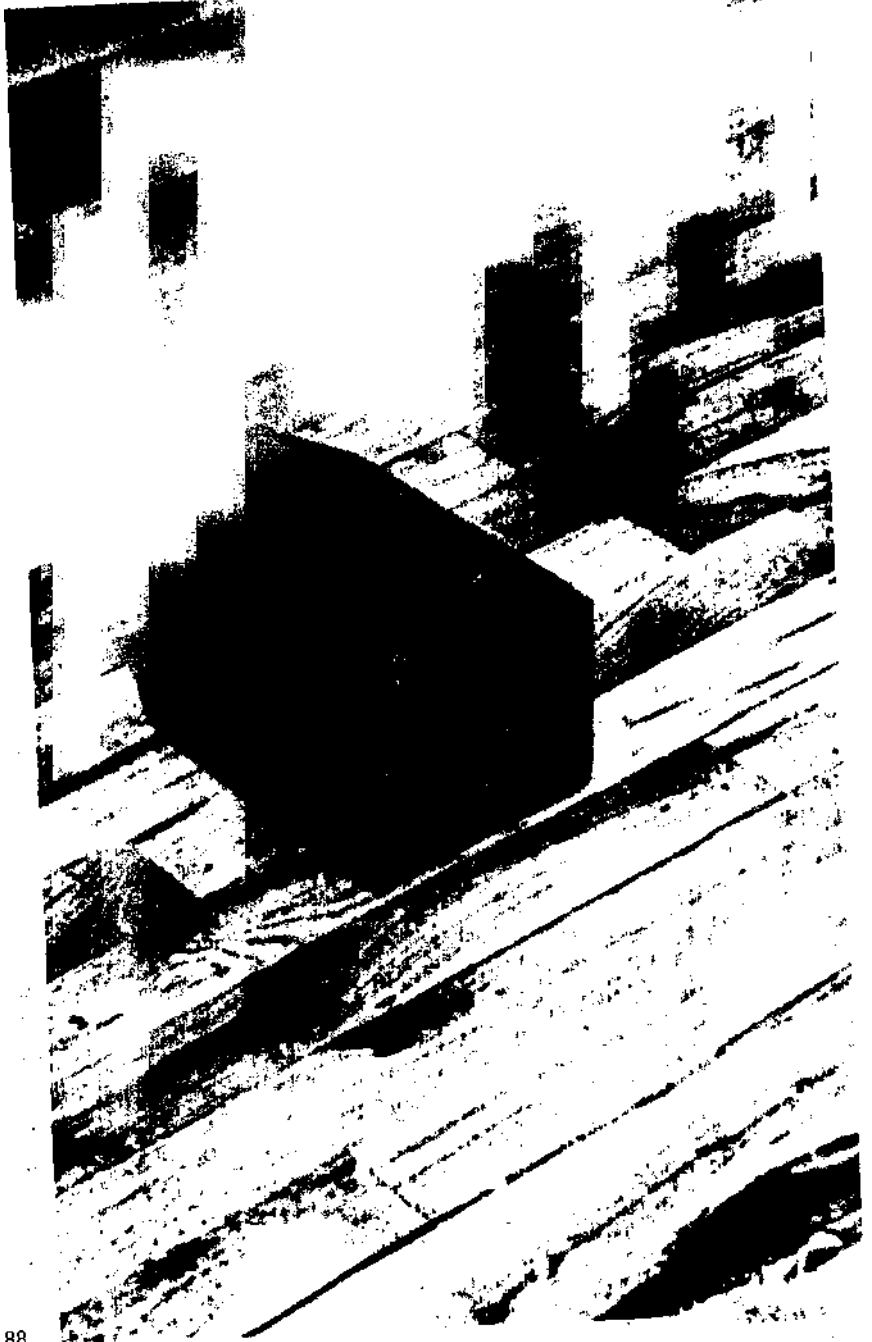
La cualidad de presencia reclamada por los escultores desde., el "minimal art", que condujo la escultura a medirse con el cuerpo humano y a recuperar la monumentalidad, hasta competir, física y volumétrica-mente con las construcciones de la arquitectura, había relegado las obras de pequeños formatos 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 saturadas por la obra, la cual a 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 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. Este llena los parques de pinzas y aspiradores descomunales, objetos vulgares que encarnan lo grandioso porque lo grandioso carece ya de significado. Aquel 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 mundo»²².

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 las 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



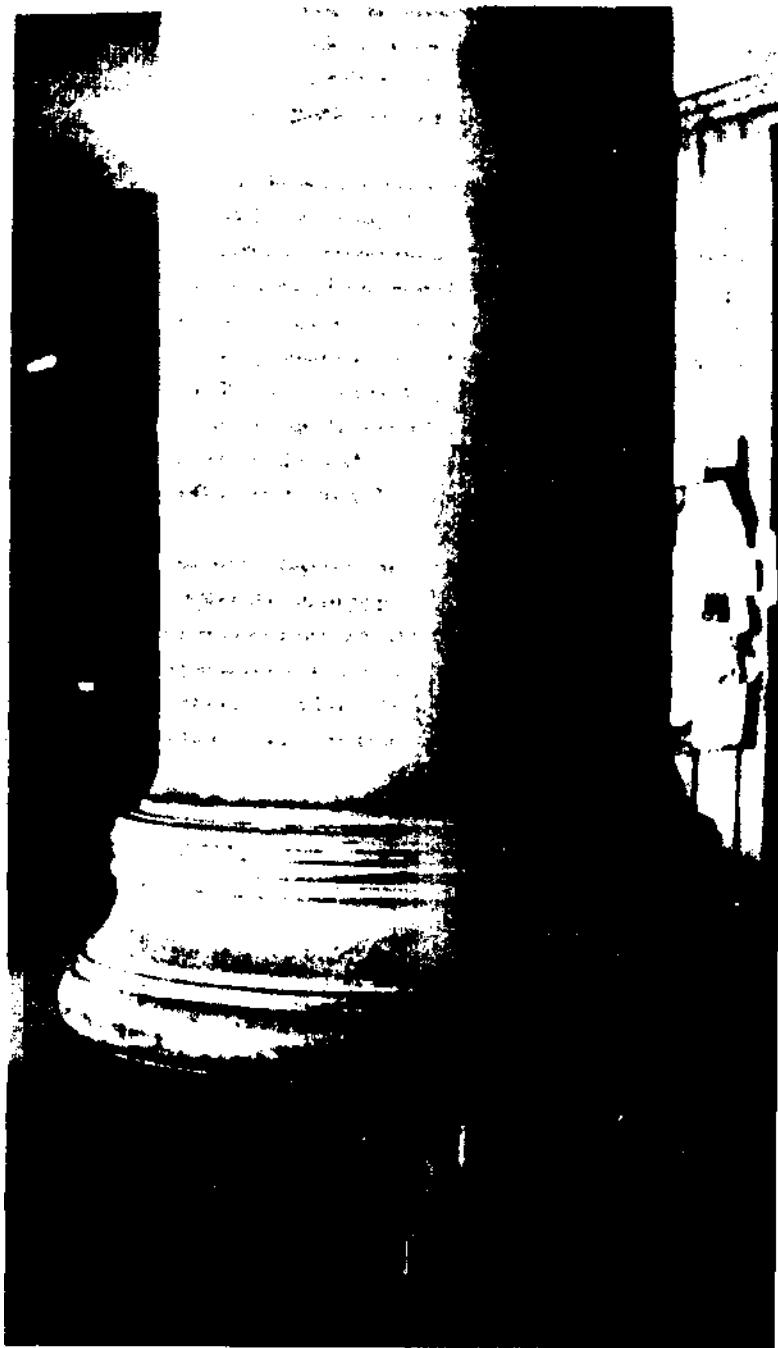
tamaño que sobrepase ligeramente la escala del hombre, comienza a realizar esculturas de muy pequeño tamaño como oposición a lo que se denomina "strong art", es decir, en oposición a aquellas obras físicamente arrolladoras que llenan por completo el espacio en el que se instalan,

En 1973 realizó Joel Shapiro una pequeña escultura cuya forma y proporciones sugieren el estereotipo de "la casita". Esta insignificante pieza sin título Fig. 88 realizada en hierro fundido (14 x 17 x 12,7 cms.) pertenece por su 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 conseguirlo, 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 de su relación visual con otros objetos.

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 convitiendo 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 esbeltez de las láminas de acero que utiliza.

En ese mismo año, 1973, el arquitecto Juan Navarro Baldeweg realiza una fotografía, titulada *Pieza de Lobby. La Columna y el Peso* Fig. 89 en la que aparece la inmensa basa de una columna y el arranque del fuste, junto a ella, y un poco más adelantado, se encuentra, situado 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 paralelas²³. Efectivamente, al aislar en el cuadro de la fotografía sólo dos elementos: la columna y el peso, figuras cilíndricas que aparecen dispuestas en posición vertical, con sus ejes paralelos, se establece una inevitable

²³ Cfr. BULNES, Patricio: *Figuras de definición*, Madrid, Libros de la Ventura, 1980.



comparación entre ellos que los iguala en sus cualidades, de tal forma, que el diminuto peso, que pasaría desapercibido entre otros objetos que casualmente se encuentren sobre el mismo suelo, aislado en la fotografía junto a la columna, se hace ostensiblemente evidente, en su soledad, e infinitamente pesado en su comparación.

El otro recurso empleado por Joel Shapiro para conseguir la cualidad de presencia en sus diminutas obras consiste, precisamente, en aislar el objeto, en hacerlo inaccesible para la mano y en forzar el ángulo de observación engañando nuestra percepción de la obra.

Al igual que el peso de la fotografía de Juan Navarro Baldeweg, la pesada "casita" Fig. 88 de Joel Shapiro se exhibe instalada en el suelo, apartada de la pared, para que el rodapié no aporte una referencia contextualizadora, esto contribuye a que se altere la percepción de la obra de *tal* forma que nuestra experiencia 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 una silueta, 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 a partir de 1973 por Joel Shapiro abunda en el problema planteado por Robert Morris en 1965, con su obra *Untitled* (Tres elementos en forma de ele) Fig. 6, 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 *Los Vegas Piece* Fig. 52, de Walter de Maria. Si nos situamos para contemplar un rascacielos en su acera de enfrente, la anchura de la calle, proporcionalmente mucho menor que la altura del rascacielos, nos sitúa frente al objeto a observar a una distancia menor que la ideal para su contemplación, 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 un objeto diminuto, eludiendo toda posibilidad de plinto o pedestal que nos

acerque el objeto a la altura usual de observaciones, desde la que nuestra experiencia nos daría una inequívoca referencia de su tamaño.

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 pasar de un concepto de realizable a la realización y construir una "maqueta" a gran escala en un espacio libre, indefenso y no museístico se alteran los niveles de realidad del entorno en el que se coloca. Esta era la perversa pretensión de los escultores 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. 90. La "escultura" tiene 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 forma que la presencia de la "escultura" se impone con su tamaño superior a la altura de un hombre.

La "maqueta" estaba perfectamente proporcionada y correspondía a un edificio posible de hormigón y cristal con ventanas corridas, de cuatro plantas, anodino y vulgar, que podría ser, a tamaño real, el posible edificio que completara la alineación de la calle sin causar sorpresa para los habitantes de la ciudad.



La sorpresa era, sin embargo, encontrarse, en vez de con el edificio, con la «maqueta» de más de dos metros y medio de altura que evidenciaba, mediante la táctica de la parodia, lo feo y anónimo que podría resultar cualquier edificio de este tipo como solución arquitectónica para 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 hace reír, como se ríe uno ante el temido dragón cuando éste es construido en cartón piedra y todo el mundo se atreve a chancear 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 a la arquitectura de la ciudad sino a los constructores de "maquetas-esculturas" que se inspiran en la arquitectura.

Sobre esta obra comenta José Lebrero Stáls: «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 tener»^{24*}.

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.

²⁴ LEBRERO STÁLS, José: «FischliWeiss. Cinco movimientos, Lápiz n.º 53, Madrid, Noviembre 1988, p. 4 8 . 2 9 1

XI. Construir la deconstrucción

La relación entre arquitectura y escultura, durante la década de los años ochenta, desborda los presupuestos tradicionales, no se presta a hacer fáciles comparaciones estilísticas, formales, ideológicas, de afinidad de presupuestos o contenidos. La relación entre ambas artes no se puede explicitar en esos términos de comparación, sino que, para captarla, hay que intentar pulsar una especie de poética común, de sensibilidad compartida, 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, son utilizados por la arquitectura y la escultura simultánea e intercambiabilmente de tal manera que, imágenes que parecen pertenecer a una misma familia formal o posición ideológica, se contradicen con guiños de complicidad.

Para movernos entre estos simulacros ambiguos hemos elegido el tema de la construcción como 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 comprender el mosaico necesariamente incompleto de la realidad actual.

11.1 Tamaño natural: escaparates de arquitectura

Si la nueva escultura apuesta por la construcción relegando sus técnicas habituales de tallado y modelado, realizando maquetas o emulando a la arquitectura mediante la construcción de puentes, escaleras,

puertas y ventanas; la propia arquitectura, en su pretensión de recuperar un lugar en el panorama de las artes y verse inmortalizada en museos y representada en exposiciones, se parafrasea a sí misma para competir con las artes visuales.

La idea de realizar maquetas a escala natural es, posiblemente, una de las más interesantes paráfrasis que la arquitectura puede hacer de sí misma. Construir maquetas a escala uno igual a uno supone reproducir volúmenes y tamaños recreando apariencias, pero esto no requiere utilizar materiales ni sistemas constructivos reales, ni dotar a la obra de una auténtica funcionalidad. Toda maqueta es un simulacro de una realidad, construida o por construir, y una maqueta a tamaño natural es un simulacro cuya pretensión es suplantar la realidad por una ilusión a su mismo tamaño.

Este planteamiento subyace en la propuesta de Paolo Portoghesi para la *Strada Novissima*, de la "Biennale di architettura" celebrada en Venecia en 1980. De hecho, lo expuesto en esta "Biennale" no era realmente arquitectura, sino simulacros escénicos de espacios construidos, proyectados sólo para la vista como lo 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 York.

En un espacio acotado por un par de filas de toscas columnas preexistentes se recreó una especie de calle que daba acceso a dos filas de "stands", como los que instalan las galerías de arte en una feria, en los que los arquitectos debían mostrar su obra. Cada uno debía también "construir", entre las dos columnas que les correspondían, la propia fachada de su "stand" que se abría a esta "calle imaginaria". Nadie recuerda hoy el contenido de los "stands", los planos de los proyectos ni las fotografías de la obra arquitectónica que se exhibía. En su momento, ninguna revista de arquitectura pormenorizó ese contenido, ya que toda la información se volcó en reproducir hasta la saciedad estas "falsas fachadas", estos decorados que, para más señas, fueron construidos por los talleres de tramoya de "Cinecittá".

En todos los casos el volumen del "stand" se obvió en beneficio del plano de la fachada, 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.

Tras esta exposición parece como si la construcción hubiera pasado de moda para la arquitectura, no es, pues, de extrañar que los escultores al acecho de innovaciones para su arte la recojan y la den cabida en su seno.

En el ámbito de la arquitectura ya no se construye, se "instala". La construcción sólo se insinúa, con lo que se pierde la tridimensionalidad del espacio reduciéndolo al plano bidimensional de la pintura.

La arquitectura se convierte en escenografía, al contrario que en el Barroco cuando el genio de los Bibiena era capaz de convertir la escenografía en arquitectura.

Un ejemplo de esta situación invertida lo encontramos en el *Teatro de/ Mondo* (1979), de Aldo Rossi, construcción sin cimientos cuyo destino es flotar sobre las aguas de la laguna de Venecia como un fantasma en pena, apareciendo y desapareciendo entre las sólidas arquitecturas reales de piedra. En sí, este teatro funciona mejor como personaje del drama de la arquitectura posmoderna que como edificio teatral destinado a ofrecer representaciones. Como 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 las nobles piedras glosadas por John Ruskin en simples tramoyas irreales o hiperreales.

La ilusión escenográfica está unida a la intención narrativa. Así al menos lo entiende el arquitecto londinense Nigel Coates, fundador del movimiento "Narrative Architecture Today", que reivindica un tipo de arquitectura emotiva. En los Estados Unidos, el grupo SITE pretende también recuperar el potencial narrativo, potencial de la arquitectura a través de alusiones, no precisamente sentimentales, en las fachadas de unos edificios cargados de detalles "escultóricos" que pretenden 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. Estos edificios no invitan a un análisis basado en su organización espacial y en su armonía, sino que provocan contestación a su carga de significados.

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.

Las "fachadas" de la "Strada Novissima" son tramoyas que reproducen en "falsos" materiales —como las maquetas— una relación proporcional con una supuesta realización. Estas enormes maquetas son trabajos de escaparartista para sugestionar en la venta del producto. Sin embargo, a esas fachadas les faltaba la sinceridad de la "maqueta", la frescura del ensayo dubitativo, del que necesita "imaginar" antes de construir.

En muchos casos podemos comprobar como el formalismo de la realización definitiva, tanto en las artes plásticas como en la arquitectura, rigidiza elementos o rasgos que tenían una gran frescura en el boceto, haciéndoles perder la vida del gesto instintivo que todo boceto tiene, perdiendo el carácter prometedor de lo inacabado que se ofrece plétórico de posibilidades. Por esto, algunos artistas que construyen maquetas pretenden que su obra final mantenga la ingenuidad y frescura del boceto, procurando que siga siendo una maqueta de "tamaño natural".

Frank Gehry, 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 en cambiarla, quiero cambiar gradualmente su interior y volver a organizado, 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 tiempo»¹. De esta manera la obra arquitectónica construida mantiene la apariencia de la maqueta, de algo que se encuentra "en proceso", que está sin acabar, que se encuentra, al menos en apariencia, en estado de boceto. Esta sensación la ofrecen algunos edificios de Frank Gehry recurriendo al procedimiento de dejar vista la pobre estructura de madera y la textura de los paramentos que no han sido pintados posteriormente.

En otros casos, como en algunas obras del escultor Siah Armajani,

¹ Citado por WINES, James: *De-Architecture*. Op. cit, p. 173.

las obras escultóricas "reproducen" sin alteraciones sustanciales maquetas al tamaño de "esculturas", como sucede con su serie *Dictionary for Building*, o las maquetas de casas son construidas a escala real, como sucede con una serie de obras sin ninguna funcionalidad, puesto que carecen de puertas o ventanas, que fueron construidas por él a partir de 1970. Entre ellas se encuentra su *First House*, erigida en ese año en Bear Lake, Minnesota, con una serie de listones de madera que recuerda, por su aspecto y materiales, a algunas construcciones arquitectónicas de Frank Gehry.

11.2 Construir

Mientras la arquitectura se debate 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 tecnología—"high tech"— con nuevos materiales: vidrio, acero y plásticos sintéticos; la escultura se afana por recuperar los procedimientos constructivos tradicionales progresivamente abandonados por la arquitectura, como son los de la piedra, la madera, el adobe y el ladrillo, considerados hoy como opuestos a las nuevas tecnologías y como 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 piedra²,

Algunos escultores no se conforman con construir simulacros, falsos elementos de arquitectura, a tamaño natural o como maquetas, sino que pretenden afrontar, con la rudeza que caracterizó a la profesión de escultor en otras épocas, el hecho constructivo.

Frente a la sofisticación de una tecnología que resuelve los problemas desde la distancia de las soluciones industrializadas, cuyo cálculo se halla informatizado y cuya, instalación se realiza teledirigidamente, algunos escultores y arquitectos parece que quieren seguir "ensuciándose las manos" en el contacto directo con los materiales de construcción, éste es el caso de Frank Gehry, quien ha recurrido, desde el comienzo de su carrera, al uso de materiales y técnicas que él mismo podría

² Cfr. DIAMONSTEIN, Barbarelee: *Diálogo con la arquitectura USA*, Op. cit., PP. 170-171.

montar con sus propias manos, conservando en su arquitectura un cierto carácter de obra "auto construida", de chapuza de "bricolador", característica de una gran parte de la arquitectura residencial anónima de los Estados Unidos, que se levanta improvisadamente según las necesidades de cada momento.

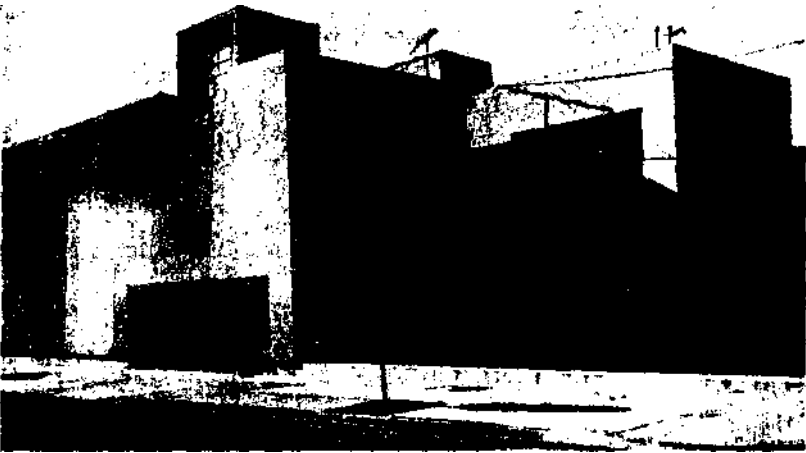
Frank Gehry, dejándose arrastrar por un cierto sentimentalismo hacia lo vernáculo, heredado de la actitud adoptada por Frank Lloyd Wright sobre la arquitectura popular y su entorno natural, y oponiéndose a los lenguajes clasicistas, introduce provocadoramente en su arquitectura imágenes de las estructuras de madera utilizadas en los "balloon frame", dejándolos a la vista, como, expresiones estereométricas de un sistema constructivo muy utilizado en los Estados Unidos, por poder ser revestible con cualquiera de las maneras posibles, y con él ha creado una especie de "striptease" arquitectónico burlándose de la integridad estructural pregonada por la arquitectura moderna.

Estas estructuras por otra parte, también recuerdan a las primeras construcciones que los artistas revolucionarios rusos armaron para los distintos actos de "agitprop" organizadas por los "prolecut", toscas construcciones en madera utilizadas para exponer pancartas o como tribunas y entarimados en actos callejeros que dieron origen al Constructivismo ruso. Aquellas construcciones estaban condicionadas por la necesidad de utilizar métodos sencillos y materiales pobres que, como sucede con los "bricoladores", estos artistas podrían 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 participa de dos elementos fundamentales: Lo "popular", en su vertiente vernácula y "pop", y el desarrollo y extensión de los lenguajes formales de algunas tendencias del arte más actual y del Constructivismo.

La obra de Frank Gehry, como es lógico, en estos últimos decenios en los que estilísticamente se están produciendo profundos cambios cada lustro, ha ido deslizándose con el tiempo y, a pesar de su inquebrantable fidelidad a esos dos principios, no tiene una apariencia formal unitaria. Entre los años sesenta y hoy se ha producido una profunda transformación de su mundo figurativo en el que los nuevos conocimientos sobre el Constructivismo, revelados recientemente por la historiografía, no han sido ajenos a estos cambios. 298

Su primera arquitectura de los años sesenta está muy ligada formalmente a un Neoplasticismo adaptado a las características vernáculas de la arquitectura mejicana de California, caracterizada por el empleo de superficies toscas enlucadas en blanco que vibran bajo el sol. De este tipo de arquitectura son un ejemplo su pequeño edificio de Hollywood para la *Faith Plating Company* (1964) y el Danziger Studio Fig.91, construido también en el mismo año.



91

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 Ángeles Country Museum of Art. Según Mildred Friedman, con el montaje de esta exposición, en la que se exhibieron por primera vez en Estados Unidos la mayoría de las 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 "0-10" de las obras suprematistas de Kasimir Malevich»³.

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 más, recreados por él, como sucedió con la reconstrucción que Gehry realizó, para esta exposición, de algunos de los elementos de la escenografía de Varvara Stepanova para "La Muerte de Tarelkin".

Esta construcción, en la que un cilindro y un prisma rectangular son configurados con listones de madera dispuestos paralelamente, recuerda a otra construcción realizada por Gehry ese mismo año para otra exposición: el "stand" de su obra en la "Biennale di Venezia", consistente en un enrejado de listones de madera que expresaba 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 da en la obra del escultor Siah Armajani, quien realiza, entre 1979 y 1985, una extensa serie de esculturas en madera bajo el genérico título de *Dictionary for Building*.

En realidad, esta serie comenzó mucho antes, cuando, entre los años 1974 y 1975, construyó más de mil maquetas de cartón que denominó *Dictionary for Building*. En ellas corrompe sistemáticamente la forma, la función y la posición de todos los elementos de una casa: escaleras, puertas, ventanas, etc., así como el propósito de la casa como tal, creando un instrumental de elementos constructivos con el que es capaz de desarrollar proyectos para un amplio campo de propósitos y ubicaciones. Estas maquetas son una referencia para construir, una guía en la que están indicadas todas las combinaciones posibles de los elementos arquitectónicos.

El tema de *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 decide ampliar a "escala natural" algunas de estas maquetas

³ FRIEDMAN, Mildred; «Comida rápida», en AA.W., *La Arquitectura de Frank Gehry*, Op. cit, p. 87.

utilizando 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 ideas»^A.

Armajani no se ha conformado con articular elementos de la construcción arquitectónica, ya que ha pretendido construir recintos arquitectónicos, como se hace evidente en la *Reading House* Fig. 92 levantada



92

en Lake Placid, Nueva York, en 1979. En esta obra no se recrea la metáfora de una "casa" sino que la obra escultórica es una casa que "funciona" como biblioteca, en la que, al igual que en otras obras suyas como *Reading Garten* (1980), *Office for Four* (1981) o *Poetry Lounge* (1982), se puede reunir la gente bajo techado, sentarse en bancos y leer o recitar poesía, siguiendo los particulares y militantes criterios de arte "funcionalizado".

En este tipo de obras Siah Armajani no procede con la metodología

^A PHILLIPS, Patricia C: «Siah Armajani's Construction» *Artforum*, Nueva York, Diciembre 1985, p.74.

de un arquitecto, pensando y realizando la obra de fuera a dentro, sino como un escultor, desde el interior hacia el exterior. No construye el edificio para después amueblarlo, sino que 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 si el interior es correcto⁵.

Otras insólitas interferencias de la escultura en el campo de la arquitectura la ofrecen diversos escultores, como la alemana Isa Genzken que construye pórticos en hormigón, o Ulrich Rückriem, quien, tras trabajar como cantero en la fábrica de la catedral de Colonia, ha dado un sentido escultórico a la estereotomía de la piedra, práctica perdida por la arquitectura actual; mientras que la escultora siria Shirazeh Houshiary construye templos y torres de arcilla de más de seis metros de altura, evidenciando así otra técnica constructiva tradicional despreciada por la arquitectura.

El escultor que, sin duda alguna, mejor a 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 realizada con ladrillos aparejados según procedimientos clásicos de albañilería. El mito de la "cabaña primitiva" (UR.-HAUS) es 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 íntegramente con ladrillos, con tejado a cuatro aguas, coronado, por una especie de acroterio, también de ladrillo, que dispone de una puerta para penetrar a un minúsculo recinto interior. No nos interesa aquí la relación de esta obra con los aspectos de cobijo propios de la arquitectura y su recreación del mito de la cabaña sino el hecho de que esta pequeña construcción recrea una buena cantidad de aparejos del ladrillo y 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 la escultura.

El ladrillo es un material cargado de connotaciones arquitectónicas. Sus distintos aparejos, sus reglas de unión y colocación, forman parte de la teoría arquitectónica desde el tratado de Vitruvio. Para Friedrich Meschede las esculturas de ladrillo de Per Kirkeby, si atendemos a las

Cfr. *Ibid.*, p. 74.

antiguas clasificaciones del pasado, se pueden encuadrar mejor en la categoría de la arquitectura que en la de la escultura, situación que se ve reforzada por el hecho añadido de ser el ladrillo un material indiscutiblemente propio de la práctica de la arquitectura⁶.

El modelo de la "casa", demasiado obvio para forzar esta confusión, ha sido sólo el punto de partida para la realización de sus esculturas *backstein-Skulptur*, en las que Per Kirkeby ha ido depurando la imagen de la arquitectura hasta representarla de forma esquemática, pero inequívoca, en una escultura formada por un par de "construcciones" presentadas con este mismo título Fig. 93 en la exposición "Skulptur Projekte in Münster" de 1987.



93

⁶ Cfr. MESCHEDE, Friedrich: «Diagenese», en AA.VV.: *Skulptur Projekte...*, Op. cit., p. 155.

La más baja de las dos construcciones de la *Backstein-Skulptur* de Münster es una especie de plataforma formada por un cuadrado que apenas se eleva del suelo cincuenta centímetros, cada lado del cuadrado está flanqueado por un arco escarzano 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 de la arquitectura occidental.

La misma figura, el cuadrado, da origen a la otra construcción que completa la escultura y que toma la forma de una torre prismática de casi cinco metros de altura por poco más de dos de lado. En esta torre, a media altura, vuelve a aparecer el tema de los arcos escarzanos, pero ahora encastrados en las paredes, en un hueco practicado en cada una de las cuatro caras que recuerda vagamente a una ventana, aunque no abre a ningún espacio interior, ya que la construcción es maciza.

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 reglas de la albañilería, y la imagen de los arcos.

Pero hay más, éstas "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 que se pretende establecer entre la escultura y la ordenada fachada de ladrillo del Instituto de la Universidad, ante el que se situaba. 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 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.

II.3 Arquitectura oblicua

El diálogo entre la arquitectura y el arte actual, por su parte, lo ilustra en buena medida la obra de Frank Gehry. La paulatina implicación de Frank Gehry en problemas relacionados con las artes plásticas, le ha ido conduciendo a introducir en su arquitectura tensiones conceptuales y formales inicialmente planteados en las otras artes, comportándose de manera similar a como lo hizo Le Corbusier, cuando, en los años veinte, utilizó en su obra los efectos de estratificación del espacio propios de la pintura cubista y los tradujo al vocabulario arquitectónico. Emulando a Le Corbusier, Gehry 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. Examino la obra de los artistas y me valgo del arte como vía de inspiración»⁷.

Un ejemplo que evidencia la relación entre arte y arquitectura en la obra de Frank Gehry es la vivienda-estudio que construyó para el pintor Ron Davis (1970-1972) en Malibú, California. En este edificio tanto la planta como cualquiera de 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 requiriese tales formas, su apariencia indómita hemos de buscarla en motivos de carácter estético que le llevaron a abandonar el uso de la geometría ortogonal para adentrarse en otra geometría oblicua relacionada con planteamientos presentes en la pintura de Ron Davis.

En este sentido, el punto de partida de Gehry es 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 reno-

⁷ Citado por NAIRN, Janet: «Frank Gehry: The Search for a "No Rules" Architecture», *Architectural Record*, Junio, 1976, p. 95. Citado en BLETTER, Rosemarie Haag: «Las reconstrucciones espaciales de Frank Gehry», en AA.W.: *La Arquitectura de Frank Gehry*, Op. cit, p. 25.

vado 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 evidenciar la contradicción entre conocimiento y experiencia, como la titulada *Perspective Correction* (1969), ya comentada anteriormente, en la que una figura trapezoidal realizada en el plano horizontal del suelo es vista en la ilusión perspectiva de una fotografía, como un perfecto cuadrado situado en un plano vertical.

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 una obra musical para una película sobre Marcel Duchamp, en los años cuarenta, estaba preocupado por el hecho de que la música sería percibida distorsionadamente, ya que los mecanismos de reproducción de sonido de los proyectores 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", 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 concepto»⁸. Sin embargo, aunque los juegos y relaciones establecidas por Frank Gehry se dan entre elementos diferentes de la realidad, el espacio resultante es antinaturalista por la extremada complejidad visual con que está cargado, y es esquivo en la ambigüedad de sus límites.

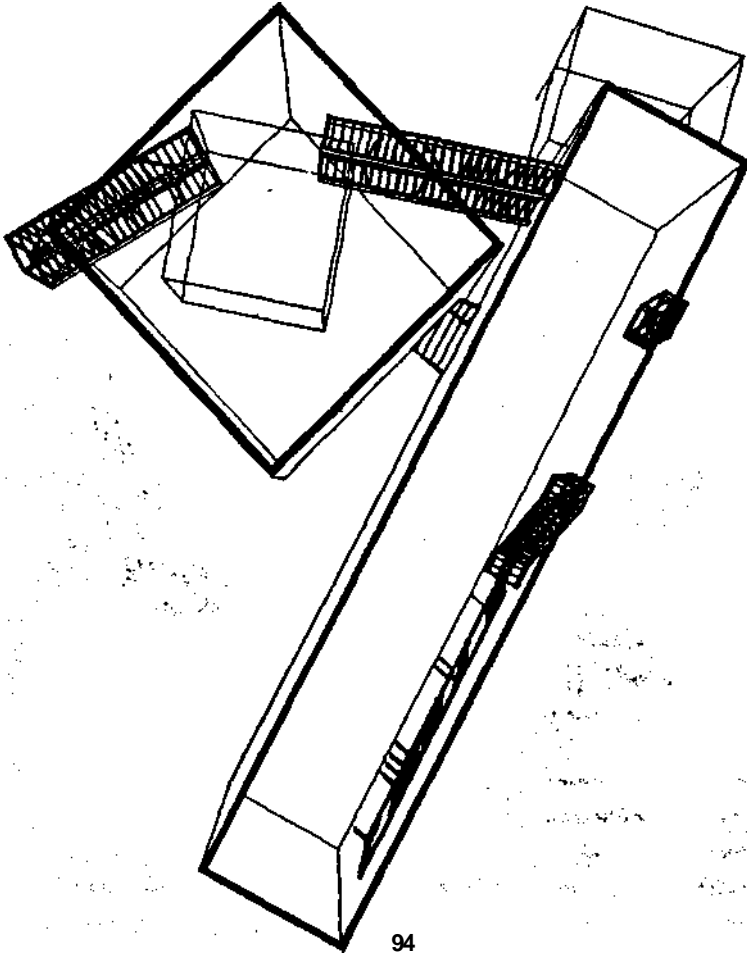
La perspectiva deformada es sólo uno de los dos temas recurrentes en muchos de los edificios construidos posteriormente por Gehry. El otro tema, en sus obras, es el giro de alguno de los elementos. Ambos procedimientos compositivos, deformación romboidal y giro, construyen un rico vocabulario formal. Muchas de las figuras romboidales

⁸ BLETTER, Rosemarie Haag: *Las reconstrucciones...*, Op. cit, p. 26.

utilizadas por Frank Gehry pueden tener, también, su origen en el Constructivismo, de lo que no cabe duda es que éste es el origen de la figura girada con respecto al marco, simbolizada por el *Cuadro blanco sobre fondo blanco* de Kasimir Malevich, tan admirada, por otra parte, por los artistas vanguardistas de los últimos lustros.

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. 94 recuerda, y



tal vez no casualmente, un cuadro de Kasimir Malevich de 1918, titulado *Suprematismo Dinámico Fig. 95*, muy conocido por aparecer en todas las

95



antologías del Constructivismo. Se trata de una composición en la que participan dos rectángulos alargados, como barras, 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 una vivienda.

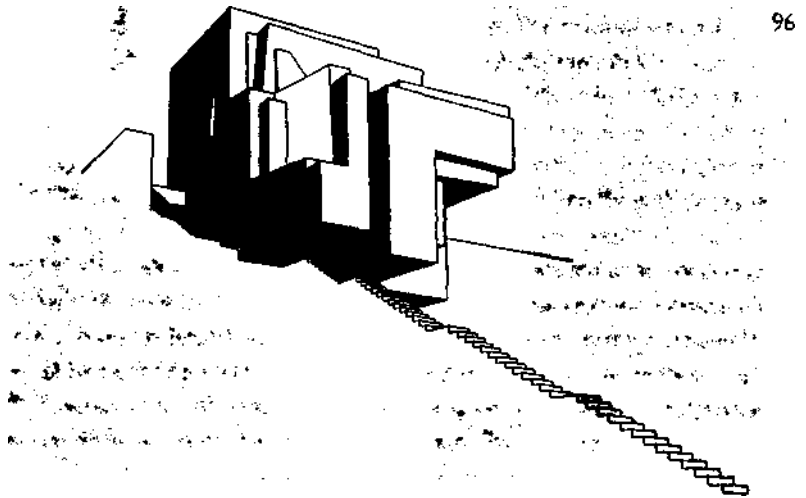
Por otra parte, el cubo, que contiene a su vez un cubo más pequeño, recuerda inevitablemente a! *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. El plano de la planta de esta casa denota que esta asociación no es caprichosa, pero la ambición de Gehry parece pretender superar el propósito de Malevich, ya que no se trata de establecer una relación de tensión entre dos cuadrados —figuras que se mueven en el mismo plano—, sino realizarlo con cubos en el espacio tridimensional. El tratamiento escrupulosamente purista que Malevich da a su cuadrado parece ser contestado por Gehry con una actitud barroca. 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 a la retórica de Gehry de la de Malevich es el aspecto mundano y desenfadado que la arquitectura de Gehry tiene frente a la sobriedad y el misticismo que presuponemos al suprematismo. Sorprende *ja* arquitectura de maquetas coloreadas de Gehry, que parece frívola comparada con los *Architectones* de Malevich, ejecutados con la frialdad y la distancia del immaculado 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 *Familian House* no se deja contaminar por los rabiosos colores del cuadro de Malevich *Suprematismo Dinámico*, Gehry la realiza en blanco, como los "architectones" la única nota de color en ella es introducida por la estructura de madera vista que aporta su tono de color natural.

El diseño críptico y la exhibición aparatosa de materiales modestos acerca, desde otro punto de vista, la arquitectura de Frank Gehry al Constructivismo. La tangibilidad física de su arquitectura aproxima éste tipo de construcciones a la materialidad de la escultura.

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 construye. 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 chamizos, vallas o invernaderos. 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. 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 obra⁹.

Pero los giros, deformaciones y oblicuidades que hacen cobrar a un edificio un "carácter" escultórico no son patrimonio ni de Frank Gehry ni de los arquitectos proscritos. Un arquitecto formalista como Peter Eisenman se ha ido sirviendo paulatinamente de estos elementos en diversos trabajos hasta que, en uno de sus últimos proyectos, se han hecho totalmente evidentes como mecanismos generadores de la obra. En la *Guardóla House* (1989) Fig. 96, para el Puerto de Santa María, en



Cfr. AA.W. : *La Arquitectura de Frank Gehry*, Op. cit, pp. 26 y siguientes.

Cádiz, parte de dos cubos sobre los que comienza operando con una impecable lógica minimalista, hasta que introduce un discreto pero perturbador, giro, que afecta con la misma intensidad en planta como en alzado, dando una sensación de inestabilidad que provoca la aparición de oblicuidades, con lo que el conjunto de los cubos cobra un carácter totalmente escultórico tan potente que las maquetas que presentan repetidos diversos fragmentos de los volúmenes de la casa, analizando las distintas articulaciones entre ellos, han sido expuestas como tales en la Galería Aedes de Berlín, en enero de 1989.

11.4 Fragmentos de proyectos demolidos

La "oblicuidad" de la arquitectura y la escultura actuales 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, etc. El fenómeno de la pérdida del centro, tanto en la arquitectura como en la 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»¹⁰.

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 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 diferentes, rizando el rizo de la crítica al funcionalismo. En esta recomposición la nueva estructura cobra un carácter articulatorio que recuerda formalmente al "collage" dadaísta.

El "collage" ha resultado ser el medio apropiado de reportaje para

¹⁰ JONAK. Ulf: «Die Demolierten Projekte», en AA. W. : *Besichtigugn der Moderne*, Colonia. DuMont 1987, p. 285.

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 afilados .

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, de la disección de elementos descontextualizados, de los que interesa más descubrir sus particularidades y diferencias que su relación con una totalidad considerada hoy como inabarcable en su inmensidad.

El análisis crítico no pretende entonces atacar al sistema o cuestionar la totalidad, sino evidenciar, únicamente, algunos de sus efectos puntuales, descentrando fragmentos de la totalidad. La descontextualización iniciada por el "pop art" cobra 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»¹². 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, que parece a punto de caer rodando por la pendiente de la parcela hacia el mar en su insinuado movimiento vibratorio, a los últimos proyectos 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»¹³. Pero esta sensación de algo que se ha destrozado al caerse la proporciona también cierto tipo de esculturas que se encuentran relacionadas con la arquitectura, la construcción y sus materiales, como es el caso de la obra del escultor Wolfgang Luy, quien, como ha señalado Aurora García, se

¹¹ Cfr. *Ibid.*, p. 296.

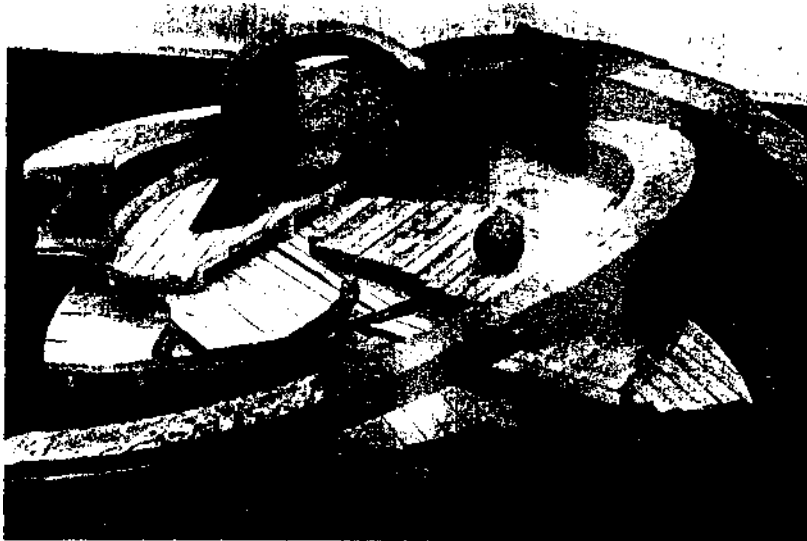
¹² BLETTER, Rosemarie Haag: «Frank Gehry. Un constructivista sintético», *Arquitectura Viva* n.º I, Madrid, junio 1988, p. 11.

¹³ JONAK, Ulf: «Die Demolierten Projekte», Op. crt.. p. 285.

encuentra muy unido a la arquitectura desde los inicios de su carrera¹⁴. Como en otros artistas y arquitectos, el carácter constructivo, más que el escultórico, propiamente dicho, que tienen sus obras arranca 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 como tablonces, listones y peldaños de escaleras, 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 estornudo, se desplome como un castillo de naipes, pero en otros casos la obra es un conjunto de fragmentos de entarimados que parecen haberse despiomado un instante antes, como sucede con la obra *O. T.* (1984) Fig. 97.

Wolfgang Luy recurre con frecuencia a la utilización de fragmentos semicirculares de entarimados de madera que parecen proceder de derribos sprbantes de las "intervenciones" del arquitecto y escultor

97



¹⁴ Cfr. GARCÍA, Aurora: «Wolfgang Luy», en *Raumbilder. Wolfgang Luy*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987, pp. 5 y 6.

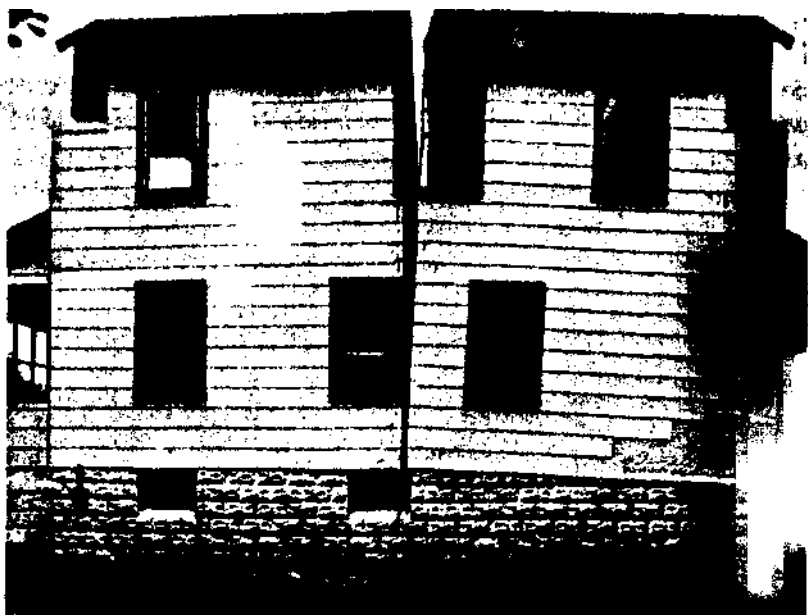
Gordon Matta-Clark, a quien podemos considerar como uno de los precursores de estas actitudes deconstructivistas de los años ochenta.

Gordon Matta-Clark se dedicó los últimos años de su vida, antes de fallecer 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 dentro de las ciudades en precario equilibrio, como se puede apreciar en *Conical Intersect* Fig. 43, 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 las zonas de Les Halles y Beaubourg de París.

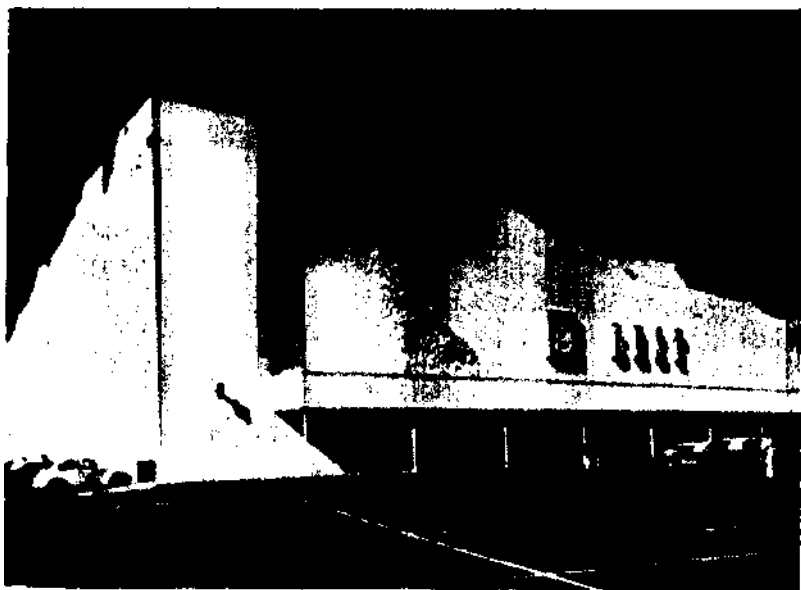
Las obras de Matta-Clark se valían de la paradójica relación entre el sueño americano de progreso y la deliberada destrucción que lo acompaña. Él exacerbaba esta paradoja al realizar una demolición parcial, como obra de arte, cuya pretensión era una especie de conservación frente a la demolición definitiva que sufren la casi totalidad de los edificios en la ciudad, para dejar sitio a otros nuevos que generen más plusvalías.

En su obra más conocida *Splitting* (1974) Fig. 98, situada en Englewood, New Jersey, Matta-Clark serró una típica casa suburbana de madera en dos partes, desde el tejado hasta los cimientos, dejando desplazar ligeramente una de las dos partes para evidenciar el corte. 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 a 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 SITE de crear edificios que pretenden la apariencia de estar en estado de 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 *Inderminate Facade* (1975) Fig. 99 de los almacenes Best, en Houston, Texas, donde un fragmento considerable de una fachada se desploma



98



99

configurando una informe pirámide 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* Fig. 100 construido en Milwaukee en 1984,



100

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 pintándolos también de gris, pasando a ser parte del "irreal" monocromo, mientras que objetos similares "reales" se utilizaron en el interior como decoración en sus colores naturales.

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 espado se amplíe»¹⁵.

El concepto de destrucción está unido a la idea de la guerra, por esto no es extraño que una de las obras que mejor pueden resumir la mayoría de los temas que estamos tratando, tome su hilo narrativo de ella.

El artista catalán Francesc Torres presentó en 1988, en la University Gallery de la Universidad de Massachusetts, una "instalación" titulada *Belchite/South Bronx* Fig. 101. La obra, que es una reflexión plástica sobre



101

¹⁵ JONAK, Ulf: «Die Demolierten Projekte». Op. cit, p.288.

los diferentes estados de guerra, toma imágenes de la arquitectura de dos lugares geográfica, histórica y culturalmente muy diferentes: el pueblo de Belchite, en la provincia de Zaragoza, y el South Bronx de Nueva York, que son tratadas con el procedimiento expandido del "collage".

Estas imágenes de lugares tan diferentes tienen un nexo común: la destrucción, que es recreada plásticamente en una «instalación» en la que se reproducen seis edificaciones en una escala reducida, pero no hasta el extremo de que puedan ser consideradas maquetas ni, como sucede con la *Haus Fig. 90* de Peter Fischli y David Weiss, parodias urbanas.

En la sala de la University Gallery se situaron reproducciones esquemáticas de cuatro edificios del South Bronx dispuestos rectangularmente siguiendo el orden de la cuadrícula neoyorkina, entre ellos se ubicaron, con otra escala, una reproducción de una casa típica de Belchite y de su iglesia. Entre estos "edificios" se encuentran una serie de elementos reales, en su escala natural, como muebles caseros —una mesa, una silla, una cama y un armario— situados en posiciones que sugieren el derribo, mientras que en la especie de plaza que conforman estas fachadas, se sitúan un carrocería de un automóvil con evidentes señales de haber sufrido un accidente, una canasta de baloncesto y dos docenas de balones de goma. Completa la instalación una batería de monitores de vídeo distribuidos por todo el espacio, en los que aparecen imágenes y sonidos reales de Belchite, del South Bronx y de sus habitantes que aportan una nota de realismo a esta fantasmagórica "instalación".

Al igual que en el *Inside/Outside Building* del grupo SITE, un único color, en este caso blanquecino, recubre edificios y objetos evidenciando su carácter unitario. La luz del conjunto, muy débil, surge en gran parte de unas lamparillas votivas situadas en los alféizares de las ventanas, que representan, con sus tímidas llamas, los incendios en los que sucumbieron los edificios reales. Las blancas esferas dispersas por todo el suelo, a la vez balones de baloncesto y balas de cañón, evidencian el estatismo y la desolación de la "instalación", que si no fuera por los palpitantes destellos de los monitores de vídeo sería muy similar al que recrean las ruinas de Anne y Patrick Poirier.

Pero, tal vez, lo más interesante de resaltar en esta obra sea la diáfana utilización que Francesc Torres hace del método de análisis deconstructivo. Durante casi tres años, el artista ha estudiado tanto el lugar de Belchite como el South Bronx documentando sus fachadas, profundizando en sus historias y sus morfologías, y analizando el com-

portamiento de sus gentes. De todo ello da buena muestra el catálogo-libro de la exposición¹⁶. Estos elementos visuales —iconografías, fachadas, muebles— para su análisis han sido aislados, decontextualizados, cambiados de escala y por último enfrentados en la recontextualización de la "instalación". En ella cobran una nueva evidencia, en la que no interesa ya tanto sus afinidades morfológicas como sus trágicos destinos en sendos estados de guerra y destrucción.

Así, deconstruyendo, se construyen nuevos estados de la conciencia, enfrentando, solapando y mezclando fragmentos aparentemente disímiles que, desde sus posibilidades de sugestión metafórica, ofrecen nuevas lecturas que obligan a resituar la realidad, a mantener nuestro estado de incertidumbre creativa frente a la aparente seguridad que los estados normativos del arte ofrecen con sus caricias expresadas en el reconocimiento de la obra "bien construida"

¹⁶ Véase A.A.W. : *Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape*, Nueva York, University Gallery, University of Massachusetts at Amherst 1988.