

Javier Maderuelo

LA IDEA DE ESPACIO

En la arquitectura y el arte
contemporáneos, 1960-1989



Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño interior y cubierta: RAG

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

© Javier Maderuelo, 2008

© Ediciones Akal, S. A., 2008

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-1261-0

Depósito legal: M. 29.948-2008

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

Pinto (Madrid)

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

El espacio en la teoría de las vanguardias

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

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

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

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

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

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

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

²⁵ Matemático fundador de l'Ecole Polytechnique de París.

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

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

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

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

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

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

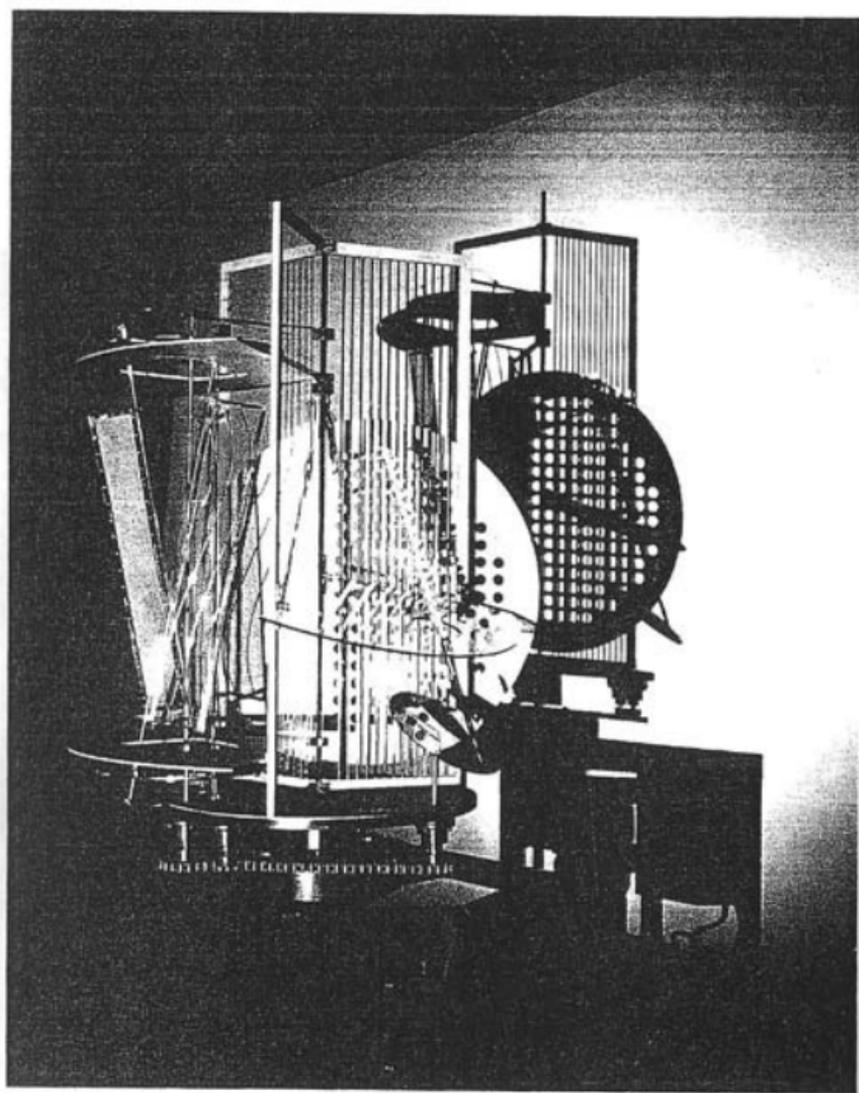
²⁶ Filippo Tommaso Marinetti, «Fundación y Manifiesto del Futurismo», *Le Figaro* (20 de febrero de 1909). Reproducido íntegramente en italiano en Mario Verdone, *Il Futurismo*, Roma, Newton Compton, 1994, p. 84. En español, Lourdes Cirlot (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*,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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

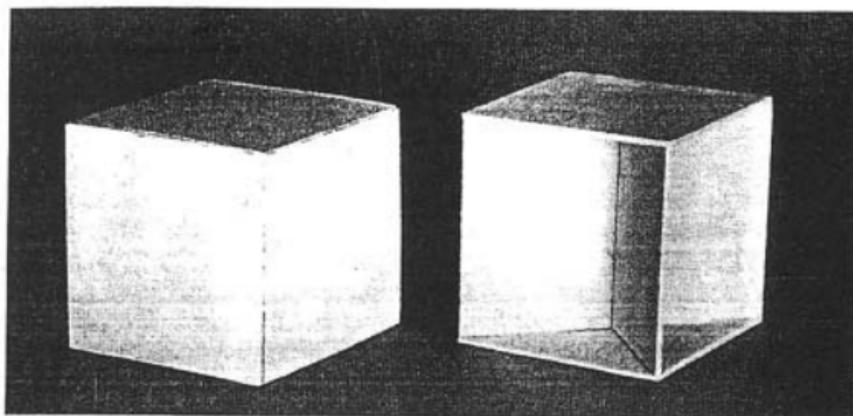
Devolvemos así a la escultura la línea como una dirección, con lo que afirmamos que la profundidad es la forma del espacio³¹.

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

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

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

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



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

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

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

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

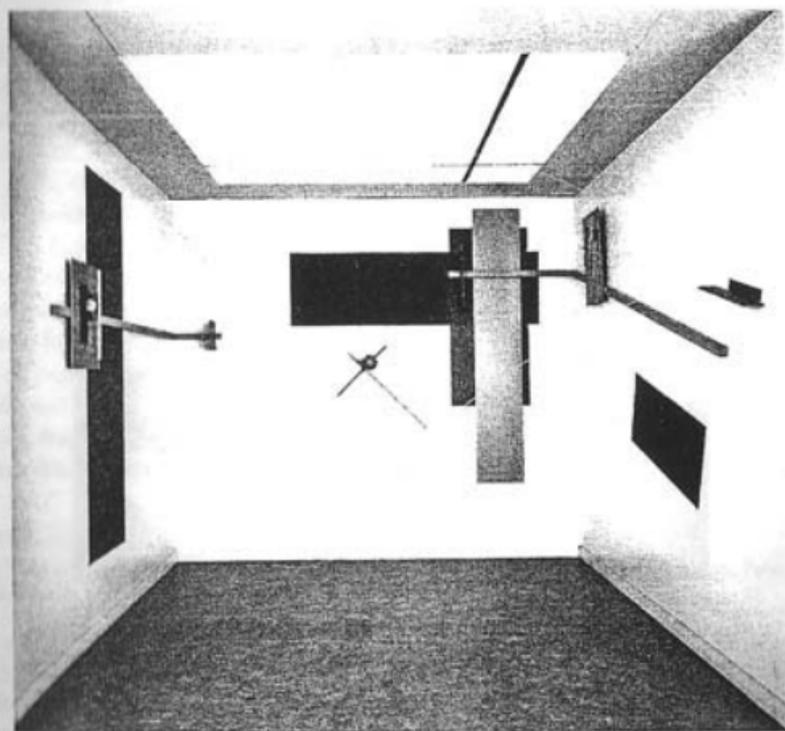
Entre otros, hay dos artistas constructivistas que en esos momentos tomarán clara conciencia del espacio como valor artístico, éstos son Vladimir Tatlin y El Lissitzky.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ *Ibid.*, p. 335.

³⁵ Lázló Moholy-Nagy, *La nueva visión*, Buenos Aires, Infinito, 1963, 1997, p. 93. Este libro, publicado por primera vez en alemán en 1929, llevó por título *Von Material zu Architektur*, un año después se editó en inglés como *The New Vision*, de donde toma el título en español.

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

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

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

Dibujar en el espacio

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

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

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

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

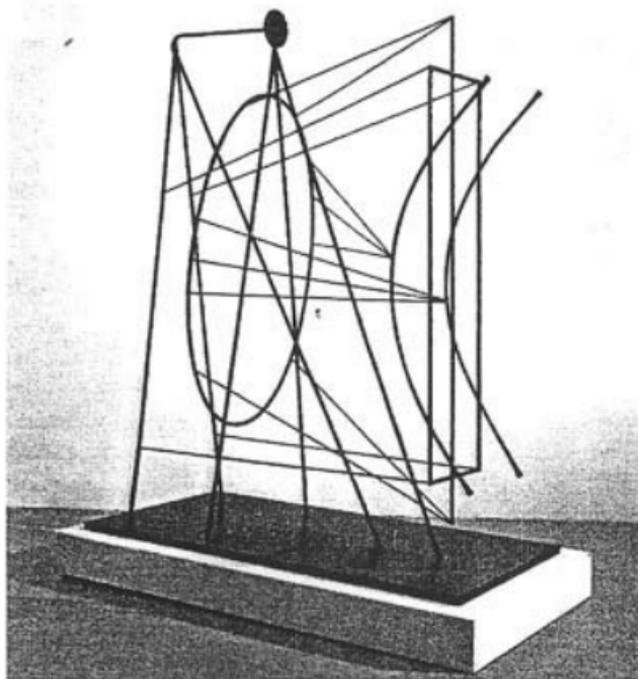
³⁸ Véase Rudolf Carnap, «El espacio (Der Raum)», en Steve Yates, *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 119-128.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

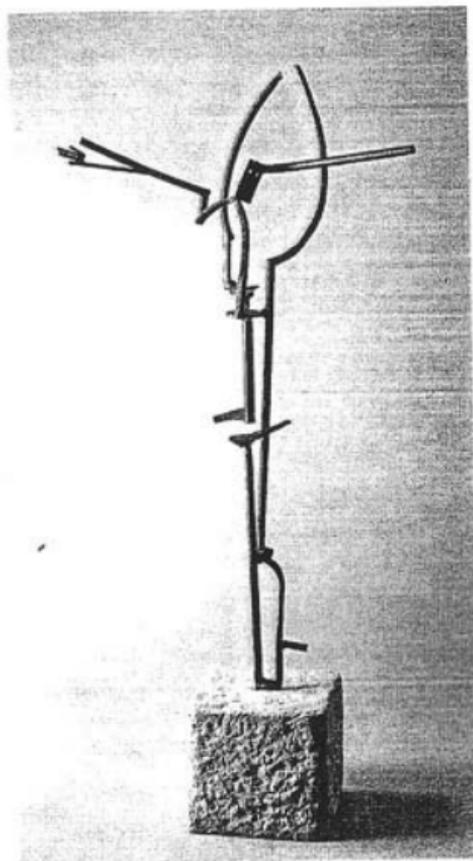
El *material* moderno al que recurrirá Julio González es el hierro, más concretamente, fragmentos de chatarra inespecíficos, restos industriales, que debidamente manipulados, trabajados y ensamblados proporcionarán un aspecto inédito y unas posi-

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

METAMORFOSIS DE LA ESCULTURA

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

El ocaso de las formas clásicas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

La conquista de la escala

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

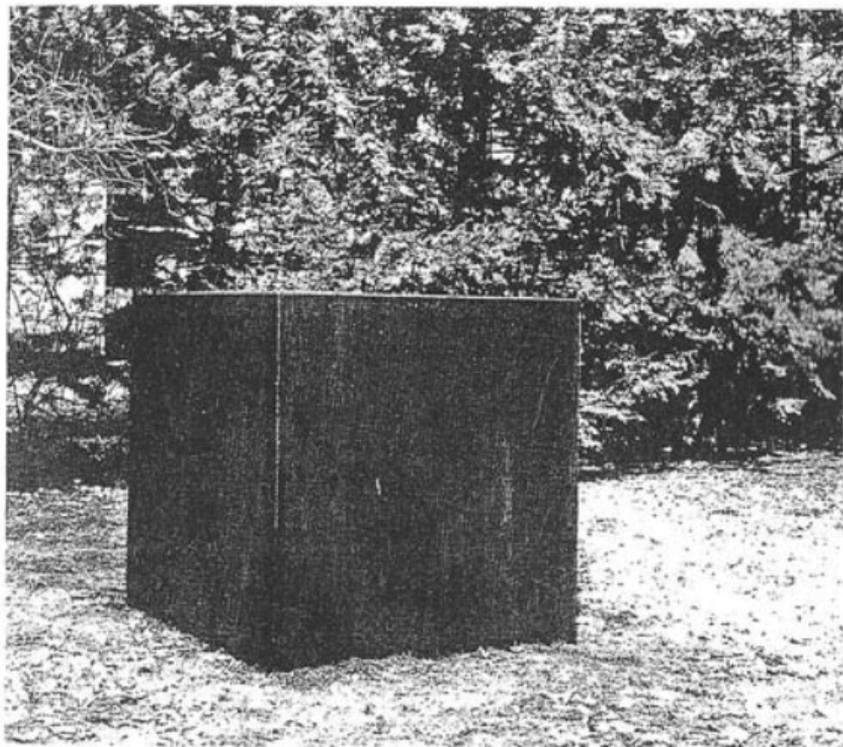
⁶ Cfr. Tony Smith, *Tony Smith: Two Exhibitions of Sculpture*, Harford Conn., Wadsworth Atheneum, 1966, s.p.

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

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

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

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



16. Tony Smith, *Die*, 1962.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las cualidades de presencia y evidencia

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

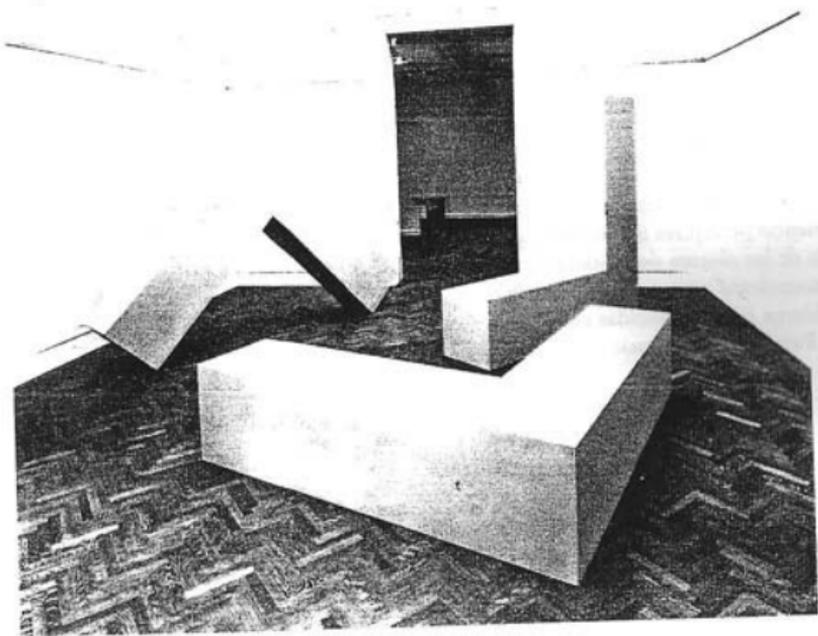
La ampliación de la escala, hasta superar la estatura del cuerpo humano, va a dotar a la obra de Tony Smith de una calmada «presencia». Esta palabra, «presencia», es una de las favoritas de Smith para describir su obra escultórica¹⁸. La cualidad de presencia, frente a la idea cuantitativa de tamaño,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

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

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

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

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



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

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

¹⁹ Cfr. Simón Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1974*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1986, p. 103.

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

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

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

Para Rosalind Krauss:

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

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

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

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

La pérdida del centro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

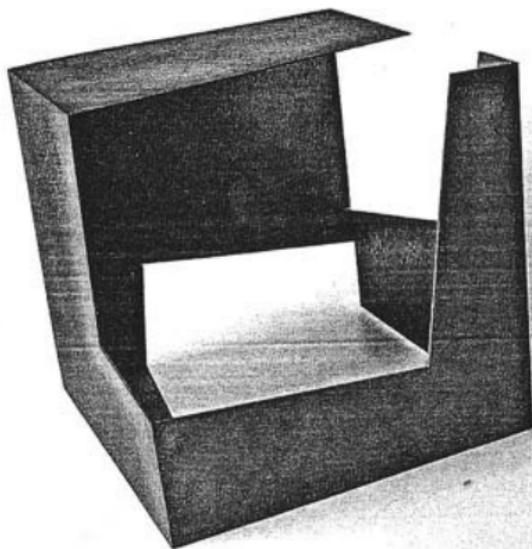
Esto se ha debido a que muchas de las esculturas abstractas de la modernidad, al prescindir de la figuración, han tenido que basar su carácter expresivo en la evidencia de los materiales con los que estaban realizadas y en la explotación de sus cualidades más específicas, como la compacidad, la textura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

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

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

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

²⁵ *Ibid.*, p. 248.

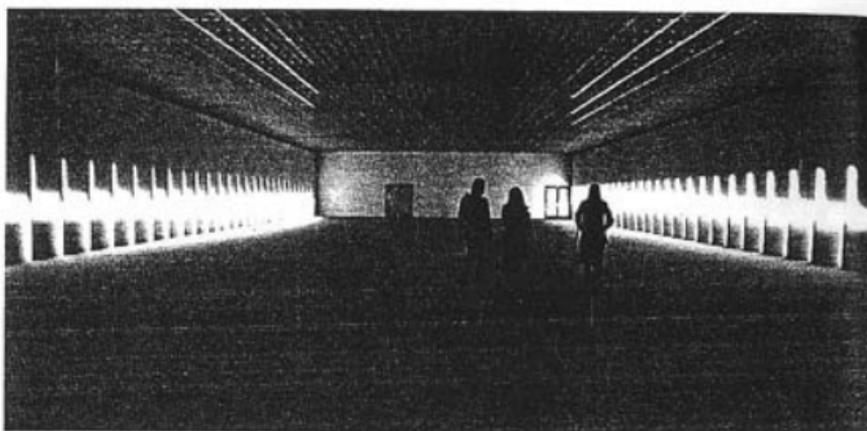


18. Jorge Oteiza, *Caja vacía*, 1958.

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

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

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



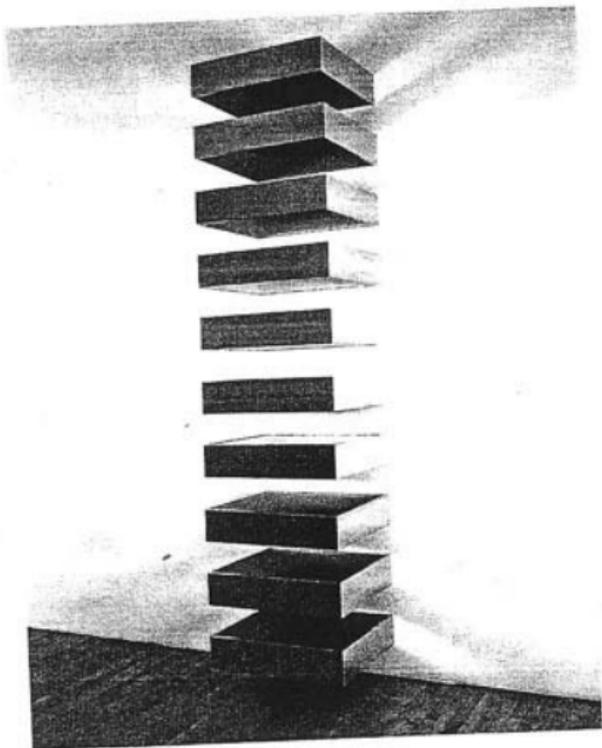
19. Dan Flavin, *Untitled*, 1973-1974.

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

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

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

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

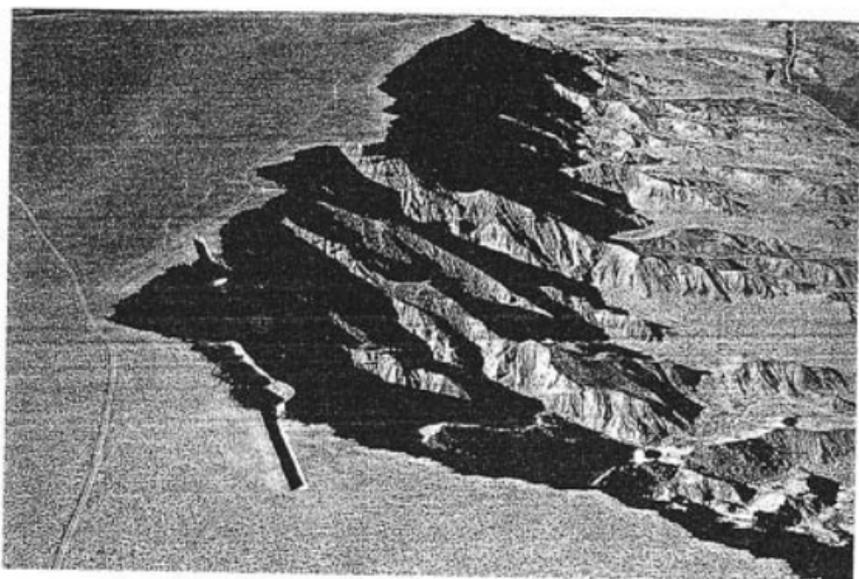


20. Donald Judd,
Untitled, 1972
(modelo 1965).

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

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

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



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

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

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

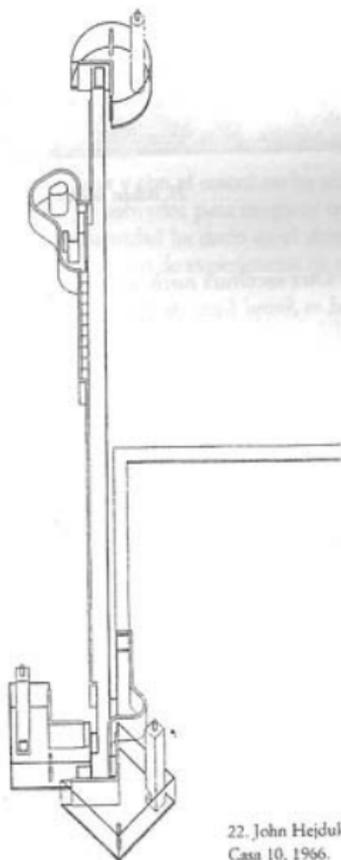
La idea de excentricidad es también una de las constantes más características de la arquitectura norteamericana de estos mismos años. La encontramos ya en algunos proyec-

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

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

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

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



22. John Hejduk,
Casa 10, 1966.



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

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

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

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

Silencio y vacío escénico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

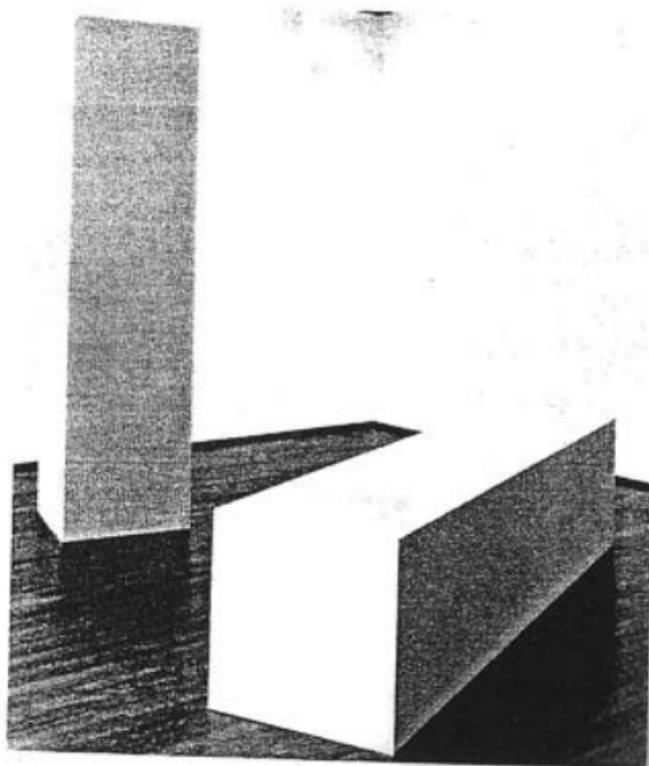
³⁶ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1973 [ed. ingl.: 1968]. Aunque el título (en inglés *The Empty Space*) es enormemente significativo, el libro no habla del espacio como problema teatral, sino que expone la técnica del dramaturgo inglés, sin embargo,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

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

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

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

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



24. Robert Morris,
Two Columns, 1961.

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

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

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

y más adelante confirma:

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

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

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

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

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

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

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

Jeremy Gilbert-Rolfe explica:

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 ellas⁴⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

por la bóveda celeste. Después, cuando se está acostado, se puede notar una diferencia de la forma. Claramente estas formas son maleables⁹.

Turrell buscó durante mucho tiempo, por los desiertos de todos los estados del oeste, alguna colina o corona volcánica que le proporcionara estas cualidades, hasta que encontró, en el límite del desierto de Painted, cerca de Flagstaff, en Arizona, el cráter de un volcán extinguido conocido con el topónimo Roden Crater.

Para el interior y para los alrededores del cono de ceniza roja y negra, Turrell proyectó siete espacios desde los que poder experimentar las cualidades cambiantes de la luz del sol y del reflejo de la luz de la luna. Cinco de estos espacios estarían situados en el exterior del cono y de allí un largo túnel perforado en la roca conduciría a un recinto, en la base del cráter, y a la cuenca misma del cono de ceniza. Mirando fuera de estos espacios se podrán observar, a intervalos periódicos, lo que Turrell describe como «acontecimientos simbólico-reflejados», como la salida de la luna o la puesta del sol, creando ambientes perceptivos siempre cambiantes.

Este monumental proyecto de James Turrell, que requiere una escala de orden geográfico, pretende conjugar las características físicas del paisaje de los alrededores con sus cualidades simbólicas y emocionales. La gran ambición de Turrell es revelar las extraordinarias propiedades físicas y simbólicas de la luz, uno de los lugares comunes de nuestras vidas, intentando crear un ambiente de éxtasis¹⁰.

La escala del territorio: el arte de lo invisible

Uno de los más importantes logros de los escultores, a través del cual han conseguido liberarse de la dependencia de la pintura y emanciparse de la arquitectura, ha sido la utilización y el dominio de la gran escala, desbordando al objeto escultórico, invadiendo las salas de las galerías de arte para terminar reclamando el espacio abierto del territorio. El primer paso ha consistido en considerar el campo, el paisaje y, en general, la *res extensa* del territorio como un objeto de arte. Exactamente como un «objeto encontrado», como un material más sobre el cual el artista puede proyectar su creatividad, transformándolo, alterándolo y manejándolo para conseguir sus propósitos estéticos.

Con estas obras de *land art* no trataron de reinventar la jardinería o el paisajismo, ni tampoco de crear un nuevo estilo que supusiera una evolución desde dentro de estos antiquísimos géneros de la expresión artística, sino de utilizar el suelo como soporte, subvirtiendo la realidad física del territorio.

Algunas de estas actuaciones, al superar cierta magnitud de escala, han logrado cambiar el sentido de la escultura y, en general, de lo que se entendía por obra construida. La escultura ha sido, desde sus orígenes, algo que se ha erguido, sea cual fuere su tama-

⁹ Melinda Wortz y James Turrell, *James Turrell: Light and Space*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1980, p. 42.

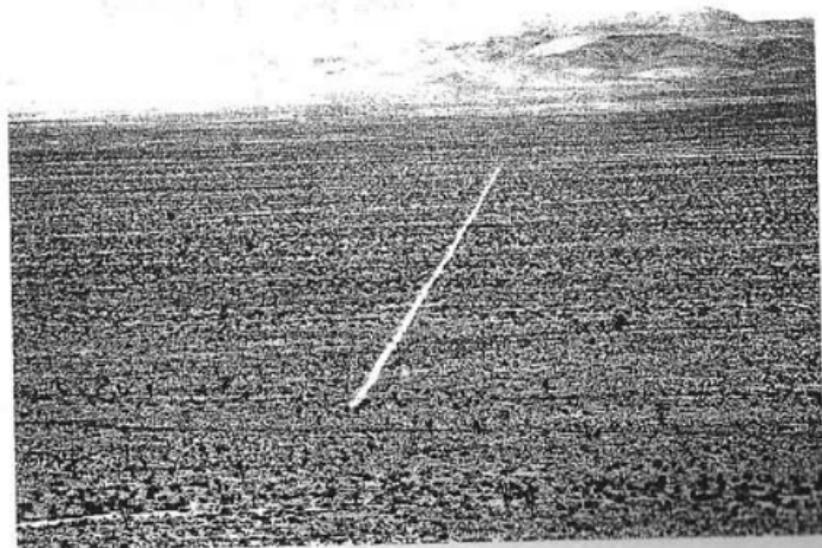
¹⁰ Cfr. John Beardsley, *Earthworks and beyond*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, 1998, p. 39.

ño, desde un diminuto fetiche hasta un grandioso monumento. Una escultura era algo que sobresale, que abulta sobre el plano en el que se apoya, pero las grandes escalas en las que se desenvuelven los artistas del *land art* han llegado a ser tan gigantescas que las obras no pueden erigirse, y se tienen que desarrollar en la dimensión horizontal horadando o reptando por el terreno. Este tipo de obras, por lo tanto, requieren nuevas maneras de percepción visual, no sólo porque la obra carezca de centro, al no poder abarcar la mayoría de las veces los límites o el contorno, sino porque estas escalas tan gigantescas han desbordado el campo de lo meramente visual. Aunque la obra sobresalga del suelo elevándose por encima de la estatura del hombre, como sucede con *Running Fence* de Christo¹¹, su escala no pertenece al orden de lo que se puede percibir recorriéndolo con la vista o de lo que puede ser físicamente aprehensible por los sentidos, pues la obra adquiere una desmesurada dimensión, con sus más de 40 kilómetros de longitud, que la acercan a la categoría de lo «sublime matemático», a la abstracción propia de los entes numéricos, escenificando en el territorio la idea de infinito.



83. Christo, *Running Fence*, Sonoma y Marin, California, 1972-1976.

¹¹ La descripción física de *Running Fence* ha sido hecha en el apartado «La conquista de la escala» del capítulo 4.



84. Walter de Maria, *Las Vegas Piece*, Tula Desert, 1969.

En la contemplación de *Running Fence* (fig. 83), desde algunas colinas se podían percibir fragmentos suficientemente extensos de la obra como para que el cerebro del espectador pudiera reconstruir, según la ley de continuidad planteada por la propia obra, una imagen mental de su totalidad, pero, en cualquier caso, el conocimiento empírico de esa totalidad sólo se podría aprehender recorriéndola por el suelo, caminando junto a ella, o forzando la perspectiva al ser contemplada desde la altura de un avión.

La idea de una separación entre las artes visuales y la música o el teatro, en función del establecimiento de diferencias entre la percepción de lo visual, que es supuestamente instantánea, y la aprehensión de las obras musicales o narrativas, que es secuencial¹², entra en conflicto en las obras que poseen escalas tan desmesuradas como ésta, pero el problema que plantea la percepción visual de este tipo de obras va aún más allá, puesto que algunas de ellas llegan a perder incluso su carácter visual para hacerse físicamente invisibles al espectador, aunque éste se sitúe junto al lugar en que se ubica la obra.

¹² Esta idea fue enunciada por primera vez por Gotthold E. Lessing en *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Orbis, 1985 [ed. alem.: '1755], y ha sido recurrente desde entonces en la teoría del arte.

Un ejemplo de este tipo de trabajo lo encontramos en el proyecto de Robert Morris para construir una pared infinita en el desierto. Esta obra, dada su extensión, nunca podría verse en su totalidad, siendo prácticamente invisible excepto como una continua experiencia física de la forma, que se va percibiendo paulatinamente al ir caminando a lo largo de ella en un espacio tan vasto que perdería su especificidad como lugar.

Otro ejemplo, que en 1969 ha logrado pasar del mero campo especulativo del proyecto a la realización física, es la obra de Walter de Maria titulada *Las Vegas Piece* (fig. 84). Se trata de una franja, de 1,80 centímetros de anchura por casi cinco kilómetros de longitud, labrada en línea recta con un *bulldozer* en una extensa llanura que carece del más mínimo desnivel, que se halla situada en la parte central del desierto de Nevada. La obra no sobresale del suelo, no se yergue, se manifiesta sólo como un cambio de textura en el terreno sobre el que los dientes de la ancha pala de una máquina excavadora ha levantado la rala vegetación para descarnar la superficie del suelo dejando en él un simple surco rastrillado.

Un espectador que se sitúe en pie junto a la obra levanta sus ojos por encima del plano del suelo una altura no superior al ancho del surco labrado, en cualquier caso el «punto de mira» se halla a una altura desproporcionadamente insignificante frente a las 3 millas de longitud que tiene la hendidura. Si el espectador se sitúa pisando el surco y alineándose con él, podrá ver la obra en un escorzo frontal tan forzado que su longitud pierde todo sentido de dimensión y de proporción, desde esa posición lo mismo podría tener media milla que 50 millas, pero si el espectador se desplaza lateralmente abandonando su alineación con el surco, a muy pocos metros empezaría a tener la sensación de la extremada longitud del trazado; sin embargo, a nada que se aleje de la obra unos metros más, por efecto del escorzo y de la vegetación, formada de pequeñas plantas arbustivas de monte bajo, la línea se esfuma hasta perderse totalmente y hacerse realmente invisible. Una buena parte de este efecto lo consigue Walter de Maria al haber elegido un lugar cuyo desnivel es prácticamente nulo, tan plano que ninguna prominencia del terreno pone de manifiesto la existencia de ningún surco en cuanto el espectador se aleja lateralmente.

Cuando la escala es tan sumamente grande cobra un sentido específico la elección del lugar. De esta manera, esta obra exige unos determinados puntos de observación para hacer visible su «materialidad». Precisamente para reforzar la paradoja de su dudosa materialidad, Walter de Maria ha utilizado en el título la palabra *piece*, como si se tratara de un objeto.

Tanto en *Las Vegas Piece* como en *Running Fence*, al igual que sucede con otras obras realizadas a escala del territorio, los artistas no pretenden que el espectador que acude hasta allí consiga percibir la totalidad de su trabajo, por eso estas obras se piensan, proyectan y realizan teniendo en cuenta el hecho de que la escala, la horizontalidad y los puntos de vista perspectivas posibles van a proporcionar una imagen parcial, de modo que se produzca un conflicto entre conocimiento y percepción en la mente del espectador.

Pontus Hultén localiza el origen de esta idea de trabajo en el hemisferio oeste del planeta. Tanto en las líneas del Machu Pichu, en las pirámides mayas, en las pinturas

en la arena de los indios norteamericanos como en las configuraciones talladas en el suelo del Valle de Nazca, en Perú, donde los emplazamientos no permiten la distancia necesaria para comprenderlas por una percepción óptica razonable¹³. Pero, tal vez no sea necesario ir tan lejos, ya que la arquitectura barroca europea nos ha facilitado, también, algunos hermosos ejemplos de cómo la desproporción entre distancia de observación y tamaño de lo observado altera la percepción perspectiva y cómo, sirviéndose de ocultaciones maliciosas que deforman la dimensión de los objetos, insinúan otros tamaños que se perciben como mayores de lo que son en realidad.

Otras obras de *land art* carecen incluso de la escasa materialidad que le permitió a Walter de Maria denominar «pieza» a un simple surco; así sucede con algunos trabajos de Richard Long, quien ha realizado una serie de obras utilizando el suelo como si fuera una gran pizarra sobre la que se puede rayar. Uno de sus primeros trabajos, que ha sido muy difundido, titulado *Cut Daisies*, realizado en Bristol en la primavera de 1968, consistió en trazar con una podadora de césped dos líneas que se cruzan sobre un campo de hierba plano que estaba cubierto de margaritas blancas, las cuchillas de la podadora rayan el césped dejando un rastro en el suelo de la misma manera que un lapicero lo hace sobre el papel. Las líneas trazadas sobre el territorio en la Prehistoria, como las que los artistas del *land art* han trazado en la actualidad, permiten considerar el plano del suelo como un lienzo, como una página de papel o como un mapa sobre el que se pueden trazar líneas, dibujos o emblemas¹⁴.

Se hace camino al andar

En la segunda mitad del siglo XVIII, el reverendo William Gilpin encontró en el acto de pasear por un jardín y, después, en el de realizar excursiones andando desinteresadamente por el campo, una actividad estética y una distracción de orientación moral. En su ensayo «Sobre el viaje pintoresco» pretende justificar la finalidad de un deleite agradable y racional para aquellos que les guste viajar si son capaces de disfrutar de la «belleza pintoresca» que ofrece la naturaleza al contemplar las diferentes *luzes y sombras* y otros efectos atmosféricos en las formas *curiosas o fantásticas* de la naturaleza¹⁵.

En este ensayo, William Gilpin sienta las bases de la contemplación de conjuntos «admirando la composición, el colorido y la luz bajo una *visión global*»¹⁶, enseñando a analizar las escenas con el fin de mejorar su composición o realizar comparaciones con otros escenarios del mismo tipo. El método propuesto por Gilpin para disfrutar con la contemplación es representar en un boceto, por medio de unos pocos trazos, aquellas ideas que causan una mayor impresión.

¹³ Lucy R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971, p. 251.

¹⁴ Véase Lucy R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, Pantheon Books, 1983, particularmente el capítulo «Time and Again: Maps and Places and Journeys», pp. 121-157.

¹⁵ Cfr. William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004, p. 86 [ed. ingl.: '1794].

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

bles, imágenes fotográficas borrosas, fragmentos pegados con cintas adhesivas de místicas, es decir, elementos que parecen rescatados de perdidas carpetas, con los que se pretende dar un valor documental y una imagen de «autenticidad» como el que poseen las desportilladas piezas arqueológicas. Sin embargo, como aprecia Gloria Picazo, el conceptualismo ha conducido al *project art* a una vía de desprestigio dada su escasa cualidad objetual y, como tal, su dudoso valor de cambio en el mercado del arte:

Aquellos trabajos de una rigidez conceptual extrema, en que el proyecto fotocopiado o la fotocopia-documento eran implantados como obras de arte definitivas, han dejado de interesar, dado que se puede constatar día a día el deseo de considerar el objeto artístico como tal¹⁷.

El objeto artístico de estos proyectos es lo que se conoce, en el campo de la crítica de arte, con el nombre de «instalación».

Ocupar el espacio

La obra de arte denominada «instalación», por lo general requiere un «proyecto» que detalle cómo se va a ocupar el espacio que configurará la obra. En este sentido, el arte de las «instalaciones» tiene una relación de dependencia muy estrecha con el *project art*. En gran medida muchas de las piezas de *project art* son bocetos, esquemas o instrucciones para realizar «instalaciones».

No es posible ofrecer una definición satisfactoria de qué es una «instalación». Como expone Josu Larrañaga al intentar aproximarse a una definición:

[...] su significado ha estado sometido a multitud de interpretaciones, en muchos casos contradictorias: se ha afirmado que la instalación es una categoría artística que cumple un papel similar al de la pintura o la escultura dentro de las artes plásticas, y a su vez se ha dicho y se ha escrito que es un género, lo que querría decir que cumpliría dentro del arte una función semejante a la del bodegón, el paisaje o el retrato; se le ha emparentado con la escenografía teatral o con el montaje de exposiciones y muestras; también se le ha considerado un híbrido entre arquitectura, escultura y pintura, además de un intento de aunar las diversas artes; también una determinada forma de escultura que se caracteriza fundamentalmente por invadir un espacio mayor¹⁸.

La «instalación», como tantos otros fenómenos del arte contemporáneo, no tiene un único origen que se pueda establecer con precisión. Su procedencia la tenemos que buscar tanto en distintos momentos del desarrollo de la escultura como en el desbor-

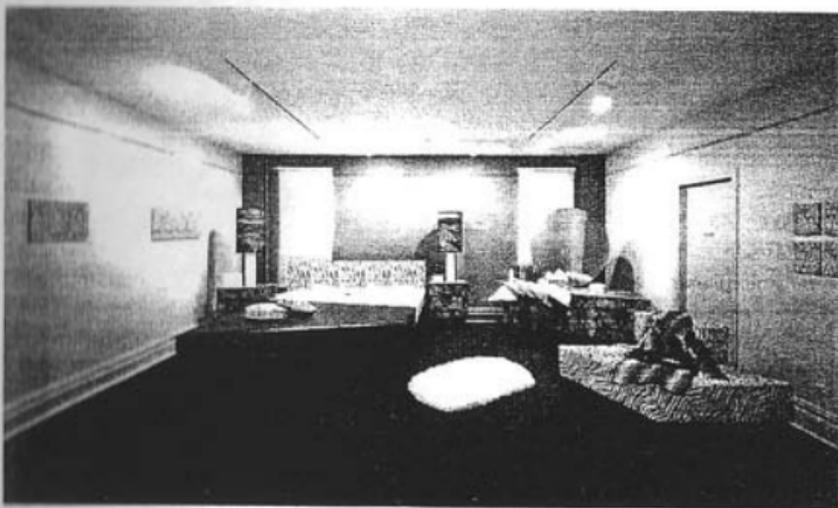
¹⁷ Gloria Picazo, «Las actitudes se convierten en formas», en AA.VV., *Actitudes. Diez proyectos de jóvenes creadores*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 11.

¹⁸ Josu Larrañaga, *Instalaciones*, Hondarribia, Nerea, 2001, p. 7.

damiento categorial de las artes en general. Un antecedente lejano lo podríamos rastrear en las exposiciones de la *Secesión* vienesa, celebradas entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, donde se entiende que montar una exposición, en palabras de Stephan Kojá, «no se trataba de una recopilación de obras de arte, mejor o peor distribuidas y presentadas estéticamente, sino en una obra de arte total denominada "arte del espacio" (*Raumkunst*)», y añade más adelante «... la obra de arte debería ser la exposición en sí misma»¹⁹.

Por su parte, el antecedente más inmediato se encuentra en el *environmental art* que se desarrolla dentro de la estética del *pop art*. Barbara Rose comenta sobre los orígenes inmediatos de la «instalación»: «Robert Morris, Carl Andre y Dan Flavin no tardan en hacer suya la idea de dividir el espacio de la galería o del museo, utilizándolo como si fuese el ámbito de un lienzo, para realizar allí el equivalente abstracto de los *environments pop* de Claes Oldenburg»²⁰.

Es precisamente el escultor pop Claes Oldenburg el primero que realiza una obra netamente «ambiental» cuando presentó, en 1963, en una galería de Nueva York, la obra *Bedroom Ensemble I* (fig. 92). La obra consiste en un recinto de 6 metros de ancho por 3 metros de alto y por poco más de 3 de profundidad, en el que el artista ha



92. Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble I*, 1963.

¹⁹ Stephan Kojá, «... las mujeres más desagradables que he visto nunca...» El *Friso de Beethoven* de Gustav Klimt. Origen y programa», en Stephan Kojá (ed.), *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*, Múnich, Prestel-Fundación Juan March, 2006, p. 84.

²⁰ Barbara Rose, «La escultura norteamericana: del minimalismo al *land art*», en AA.VV., *La escultura*, Barcelona, Skira, 1984, p. 261.

colocado unos volúmenes forrados con diferentes materiales plásticos que representan una cama con almohadas, dos mesitas de noche con lámparas, una cómoda con un espejo circular y un sofá sobre el que se ha depositado un abrigo de señora y un gran bolso; todo el conjunto está decorado con moqueta en el suelo y una alfombra circular, paredes enteladas y dos persianas que sugieren la existencia de posibles ventanas tras ellas. El artista ha recreado aquí, exagerando formas, colores y materiales el estereotipo de un dormitorio con la exaltación que el *pop art* hace de lo cotidiano²¹.

Puntualiza Edward Lucie-Smith: «hay una relación entre *happening pop* y aquella parte del *pop* que se denomina *environmental*, ambiental. [...] El arte ambiental no es un precedente del *happening*, las dos formas se desarrollaron codo con codo»²². Efectivamente, uno de los orígenes de las «instalaciones» se sitúa junto al del *happening*, que requiere también de una invasión del espacio para su desarrollo.

El *happening* escora, en un cierto momento, hacia actitudes más formalistas que eluden la participación del público. De esta manera se originan las *performances*, actuaciones más cerradas, que constituyen un género muy ligado a las «instalaciones», de hecho, algunos artistas ejecutan *performances* consistentes en el acto, más o menos



93. Wolf Vostell, fotografía del *happening* *Berlin-Fieber*, Berlín 1973.

²¹ Los antecedentes, elementos, bocetos, dibujos y planos, así como las diferentes versiones e instalaciones de *Bedroom Ensemble* han sido recogidos en Coosje Van Bruggen, *Claes Oldenburg: Nur ein Anderer Raum*, Fráncfort, Museum für Moderne Kunst, 1991.

²² Edward Lucie-Smith, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 396.

exhibicionista, de realizar la «instalación» de su obra, una especie de ritual donde los objetos que se instalan van ocupando el espacio y cargándose, durante el acto, de contenido. Estas *performances*, siguen la tradición de algunos *happenings* de Wolf Vostell en los que el producto final del acto efímero y perecedero del «happening» es la obra material que se puede exponer, como sucede, por ejemplo, con el titulado *Berlin-Fieber*, realizado el 16 de septiembre de 1973, que ha dado origen a varias obras de diferentes formatos²³ (fig. 93).

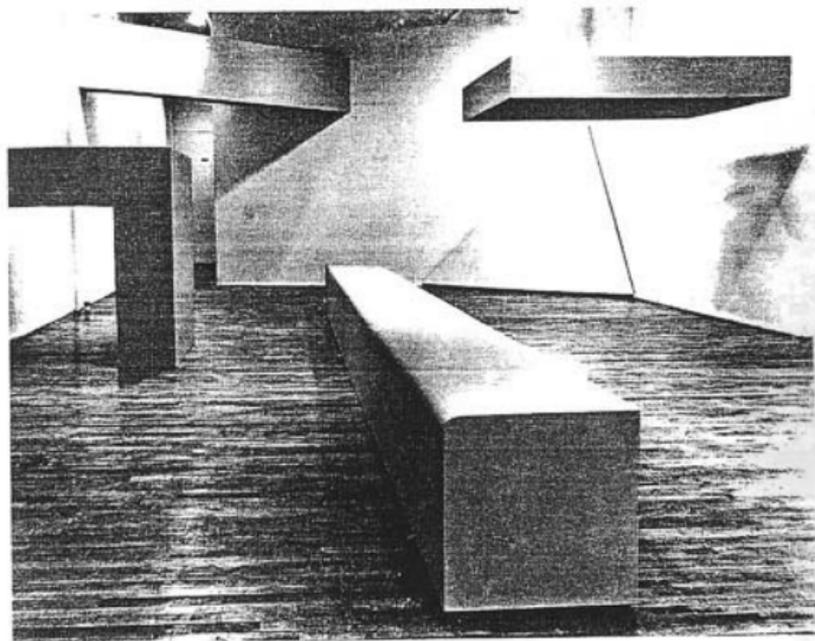
La desmaterialización de la obra de arte que se ha venido operando desde la aparición del «arte conceptual» también ha ayudado a conformar el arte de las *instalaciones*, introduciendo la idea del *arte efímero* desarrollada, entre otros, por los creadores del *arte povera*²⁴. Estos artistas pretenden una obra sin forma determinada, en la que dan más valor a la propuesta que al carácter objetual, material o formal de la obra. Barry Le Va, desde 1967, ha realizado un tipo de obra que él denominaba esculturas «distributivas» consistentes en la ocupación del espacio de la galería de arte con materiales desechables e inconexos que son esparcidos aleatoriamente por el suelo. Estas obras constatan su carácter efímero oponiéndose a la noción de permanencia que habitualmente se ha venido asociando con la escultura.

La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser otro paso decisivo para que la obra escultórica se apodere el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore haciéndolo formar parte de sí misma. Las obras que carecen de centro, por estar formadas por varias piezas, como *Untitled (Tres elementos en forma de ele)* (fig. 17) de Robert Morris que está constituida por tres piezas gigantes, establecen una relación con el espacio circundante que completa a la propia obra, de tal forma que las piezas que materialmente forman la escultura, por ellas mismas, es decir, sin «instalar» en un espacio que reúna ciertas condiciones, no llegan a ser la obra.

A partir del *minimal art*, que aprovecha el carácter modular de distintas piezas para conformar con ellas una única obra, van a aparecer infinidad de esculturas formadas por fragmentos más o menos coherentes entre sí, que van a invadir materialmente el suelo y el espacio de las galerías. Algunas obras de Robert Morris son paradigmáticas en este sentido. Con la obra *Sin título* (fig. 94), presentada en la Green Gallery de Nueva York, en diciembre de 1964, Morris impresionó a la crítica por ocupar la sala de la galería con unos volúmenes inertes, neutros y grises, que brindaban una conciencia exacerbada del espacio físico real y del espacio modificado, desplazado por la agresividad pasiva de las formas que parecían troceadas. Esta obra de Morris estaba compuesta por un prisma rectangular plano suspendido del techo a la altura de los ojos, un largo prisma longitudinal de sección cuadrada extendido sobre el suelo, un

²³ Véanse las obras catalogadas con los números 67 a 70 en Vostell, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1978, s.p.

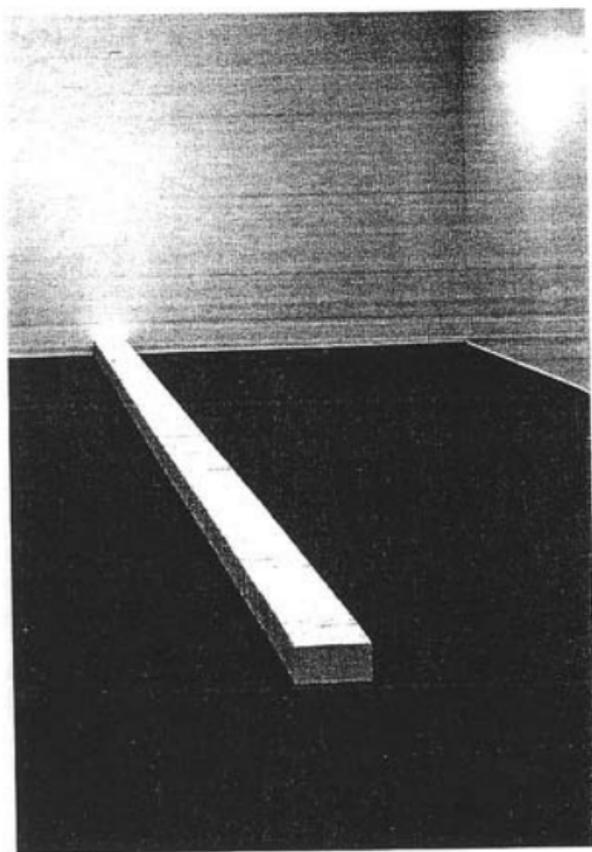
²⁴ Véase Germano Celant, *Arte Povera*, Milán, Mazzotta, 1969; Germano Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milán, Electa, 1985; Germano Celant (ed.), *Del Arte Povera a 1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985; Francesco Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Conceptuale*, Roma-Bari, Laterza, 1995, y Aurora Fernández Polanco, *Arte Povera*, Hondarribia, Nerea, 1999.



94. Robert Morris, *Untitled* (instalación temporal en la Green Gallery), Nueva York, 1964.

prisma cuadrangular acodado entre dos paredes perpendiculares, un plano triangular que cubría la parte baja de un rincón, una pieza en forma de *ele* cuyos brazos se apoyaban uno en el suelo y otro en la pared, y una pieza rectangular, de forma algo más compleja, que se ubicaba en el fondo de la sala. Las «formas», construidas en madera contrachapada, al igual que las paredes de la galería, fueron pintadas de color gris muy claro de manera que los volúmenes y la sala participaban de idéntica textura y acabado, ofreciendo así el conjunto la sensación de continuidad constructiva.

Estas formas pueden exponerse en cualquier espacio interior, pero son algo más que objetos del *minimal art* para colocar en una habitación, ya que conceptual y físicamente, dependen de la forma, dimensiones y cualidades del local en el que se ubican. Como simples volúmenes replicaban las formas arquitectónicas, ya que estaban dispuestas en paralelo con los planos horizontal y vertical que conforman suelo, paredes y techo. Y, lo que es aún más importante, apoyándose o colgando en la habitación, conseguían hacer de la arquitectura un soporte activo en lugar de un contenedor pasivo. De esta manera, se produce el paso de la estructura *minimal*, que divide o polariza el espacio, a la escultura «ambiental» integrada con el espacio al que transforma, creando un nuevo espacio activo para el espectador.



95. Carl Andre,
Lever, 1966.

La obra *Lever* (fig. 95) de Carl Andre, formada por una simple fila de ladrillos refractarios colocados sobre el suelo, puede entenderse, más que ninguna otra escultura del *minimal art*, como precursora del cambio de sensibilidad que se produjo al pasar de los objetos o estructuras que se colocan en cualquier espacio a las esculturas que definen un lugar.

La importancia de *Lever* reside en que fue gestada para responder a una situación espacial concreta. Cuando Carl Andre fue invitado a participar en la exposición *Primary Structures* que realizó el Jewish Museum de Nueva York en 1966, se propuso crear una obra para un espacio específico en vez de exponer alguno de los trabajos que ya había realizado con anterioridad. Con esta decisión de responder a una situación particular, Carl Andre dio un salto, pasando del interés por el objeto al interés por el modo en que el objeto se sitúa e interacciona con su entorno espacial.

Los espectadores, que podían acceder indistintamente desde dos salas contiguas a la que ocupaba la obra, podían tener desde cada una de ellas diferentes vistas de la misma.

Desde una sala los espectadores verían un segmento de la fila de ladrillos lateralmente, extendiéndose en horizontal. Desde el segundo acceso se encontrarían con la hilera de frente, viéndola en una perspectiva escorzada que va disminuyendo hacia el fondo.

Barbara Rose ha señalado:

El suelo, el techo, las paredes, las esquinas, etc. también se estudian desde la perspectiva de su interacción con la obra de arte, que ya no es necesariamente un objeto, sino que quizá puede constituir también un entorno. El espacio puede dividirse o llenarse, hasta llegar a vedar por completo el acceso a los espectadores a la exposición de la galería de arte o del museo²⁵.

Efectivamente, en 1977 Walter de Maria realizó en una galería de Nueva York una instalación titulada *The New York Earth Room*. La obra consistía en una acumulación de tierra que se había depositado sobre el suelo de la galería de arte, con un volumen de 169 metros cúbicos, que cubría los 334 metros cuadrados de suelo con una altura de 53 centímetros sobre el nivel del suelo. Estos datos, así como el peso de la masa de tierra, 99.792 kg, eran proporcionados a los estupefactos visitantes que contemplaban esta impresionante plataforma de tierra perfectamente alisada desde el pasillo que da acceso a la sala de exposiciones, donde se había instalado una luna de unos 60 centímetros de alto para contener las tierras a la altura del umbral de acceso con el fin de que no se desbordaran sobre el pasillo.

Sin embargo, no es necesario recurrir a toneladas de tierra para realizar «instalaciones». Otros artistas «instalan» elementos de carácter virtual, como el caso de Frederick L. Sandback, que delimita espacios concretos de la galería de arte con líneas dibujadas sobre el suelo y la pared y con cintas elásticas o cuerdas que extiende entre dos paredes, delimitando así volúmenes que representan ausencias de elementos tangibles. Sol LeWitt, por su parte, desde hace muchos años se ha dedicado a realizar *wall drawings*²⁶, dibujos de retículas, figuras geométricas, manchas de color y líneas que invaden por completo las paredes de las salas de exposiciones y que, una vez acabada la exhibición, son eliminadas volviéndose a repintar nuevamente las salas²⁷.

Espaciar con la luz

Dentro de esta corriente de los artistas que se apropian del espacio virtualmente, es decir, sin irrumpir en él con elementos que constituyan fronteras físicas, que lo interrumpen o impidan su acceso, se encuentra Dan Flavin. De hecho, la palabra *installation* empezó a ser utilizada por Flavin para denominar sus obras de carácter luminoso que compartimentaban el espacio. El mismo Flavin confiesa: «Yo sabía que el

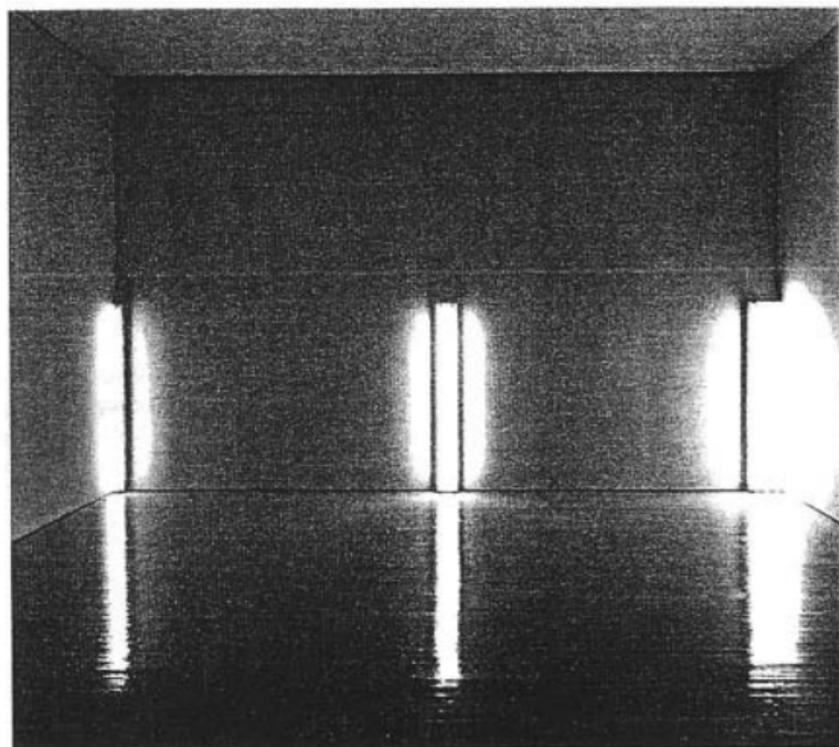
²⁵ Barbara Rose, «La escultura norteamericana...», cit., p. 273.

²⁶ Véase Lucy R. Lippard, «The Structures, the Structures and the Walldrawings, the Structures and the wall-drawings and the Books», en AA.VV., *Sol LeWitt*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1978, pp. 23-30.

²⁷ Véase Javier Maderuelo y Teresa Blanch, *Wall Drawing Sol LeWitt*, Oviedo, Caja de Asturias, 1994.

propio espacio de una habitación puede ser dividido y usado colocando efectos de verdadera luz (luz eléctrica) en uniones cruciales en la composición del cuarto»²⁸. En las obras de Dan Flavin el material no es sólo la luz, sino aquella parte del espacio que la luz ilumina, del que se cobra conciencia en tanto que la luz lo hace visible, y también el espacio que, al ser distorsionado por los efectos de la coloración luminosa, se transforma en otro lugar gracias a sus nuevas cualidades cromáticas.

El mecanismo por el cual el espacio queda transformado por las obras de Flavin es muy sencillo. En el fondo sólo se trata de elegir un elemento industrial, la lámpara fluorescente, e «instalarla» de forma no habitual. Parte de la sorpresa que producen las lámparas fluorescentes que Flavin instala en las salas de exposiciones se debe sólo a la disposición poco habitual de las lámparas.



96. Dan Flavin, *The Nominal Three (To William Ockham)*, 1963-1964.

²⁸ Dan Flavin, «... In Daylight or Cool White». An Autobiographical Sketch». *Artforum* (diciembre 1965), pp. 21-24.

Las primeras lámparas de Flavin estaban colocadas verticalmente en la pared, creando líneas luminosas de color, de manera que recordaban la disposición de los trazos verticales que aparecen en los cuadros de pintores como Barnett Newman o Morris Louis. Pero pronto se dio cuenta de que el hecho de irradiar luz producía el efecto de romper y polarizar el espacio en el que se instalaban, y desde entonces ha modulado esos espacios situando las radiantes barras de color en las disposiciones relativas más adecuadas, o construyendo, como Donald Judd, estructuras cuyo tamaño depende del lugar concreto en el que se instalan.

La atractiva presencia que suelen proporcionar estas obras radica en la simplicidad y el estudio de las proporciones y de la escala. En este sentido hay que aclarar que la mala disposición que, con relativa frecuencia, se presentan algunas obras de Dan Flavin en ferias y galerías, donde el comerciante las coloca entre otras obras sin prestar atención al volumen del espacio ni a las distancias adecuadas que deben mantener con el resto de las obras en exhibición, hace que veamos éstas no como sutiles obras de arte, sino como vulgares objetos de ferretería.

Las lámparas fluorescentes situadas erguidas sobre la pared, con una altura, en muchos casos, superior o igual al tamaño de un hombre puesto en pie, plantean la comparación con el espectador. Una de las obras más sencillas de Dan Flavin, *The Nominal Three (To William Ockham)* (1963-1964) (fig. 96), contiene la disposición más primaria que se puede realizar con seis tubos fluorescentes colocados en posición vertical. Los tubos están montados sobre la pared siguiendo una secuencia simple, de tal manera que en un extremo se halla un solo tubo; luego, sigue un espacio de pared vacío, luego un par de tubos juntos, y después otro espacio de pared vacío de igual longitud que el anterior, y, por último, una unidad formada por tres tubos juntos en el otro extremo de la pared.

El hecho de que una lámpara sea instalada verticalmente en un rincón o en el centro de una pared, sobre el suelo o se sitúe acodada entre dos paredes sorteando el rincón que forman, denota que la mayoría de los arquitectos hasta entonces no había ensayado suficientemente las posibilidades que ofrece la iluminación artificial, conformándose con los usos estandarizados por las tipologías de iluminación que ofrecen en los manuales las industrias del ramo. La identificación de estas disposiciones de lámparas con una actitud artística estriba en que las lámparas nunca habían sido utilizadas así por los arquitectos y constructores, y por lo tanto no hay posibilidad de confundir estas lámparas con las que sirven habitualmente para iluminar el espacio en el que se exhiben como obra de arte. Si tenemos en cuenta que las disposiciones adoptadas por Dan Flavin no entrañan la mínima complicación, sino que más bien son de una extremada sencillez, podemos pensar que el uso que los arquitectos hacían hasta entonces de sus recursos materiales, al menos de las lámparas fluorescentes, era más bien torpe y convencional.

El interés por la luz como elemento conformador del espacio se ha extendido, como hemos visto anteriormente, a las obras de *land art*, muy particularmente en el ámbito de los artistas californianos, que han demostrado tener una particular sensibilidad para tratar con este elemento. De entre ellos James Turrell, Robert Irwin y Larry Bell han sido los más conocidos. Larry Bell ha realizado *installations* frágiles, con gran-

des cubos de vidrio transparente, que captan la mirada del espectador y que reflejan su imagen deformada; mientras que Robert Irwin, en 1971, ha realizado una «instalación», sin título, que consiste en generar, en el recinto de la exposición, una luz difusa que crea una atmósfera de revelación misteriosa a base de situar los focos de luz tras un telón difusor que atraviesa la sala oblicuamente.

La obra más conseguida dentro de este género es *Paso de la noche* (1987) de James Turrell, una enorme sala prismática de planta rectangular²⁹ que en uno de sus lados muestra un rectángulo centrado con la pared del que emana una débil, aunque densa, luminosidad azulada. La sala permanece casi a oscuras, solo iluminada por dos lamparitas de muy baja intensidad que permiten distinguir sus contornos, pero que no ayudan a comprender la naturaleza del rectángulo iluminado que se halla al fondo. Al entrar, todo resulta ambiguo y confuso, no se sabe bien si el rectángulo está pintado en la pared, si se trata de una materia reflectante o si es una ventana que se ha abierto en el muro del fondo. Se trata de esto último, pero los bordes del muro del que emana la luz son tan afilados como hojas de cuchillo, se trata de un hueco sin grosor, lo que produce la sensación de estar viendo un plano; el espacio que hay tras el muro ha sido tratado con una pintura absorbente que impide distinguir los rincones y, por lo tanto, apreciar la profundidad, ofreciendo la ilusión de un espacio infinito e indeterminado, y, por último, la luz azulada que emana de ese interior parece poseer materialidad. Para Jean-Christophe Ammann, «Turrell trata la luz como sustancia. En lugar de utilizar la piedra, la madera, la arcilla o el bronce, modela la luz —artificial o natural— haciendo que su densidad muestre una presencia apenas visible, pero perceptible y fluctuante»³⁰.

Un interés similar por el tratamiento de la luz y el control de los reflejos puede ser detectado en el edificio del *Pacific Design Center*, construido en California por el arquitecto César Pelli, un inmenso contenedor de vidrio azul oscuro que tiene relación, en cuanto a sus cualidades perceptivas y su ilusión del espacio reflejado, con los cubos de vidrio de Larry Bell. De las cualidades ambientales de este edificio comenta el propio César Pelli:

Es reflector. Es frágil y no permanente; las cualidades de fragilidad e impermanencia son evidentes en la cualidad del vidrio propiamente dicho. [...] El Pacific Design Center es azul vivo, pero hacia el ocaso, con la caída del sol, se vuelve rojo llameante. Puedes ver cómo el edificio varía del azul al rojo y al negro³¹.

Junto a la palabra «instalación», utilizada fundamentalmente para designar este tipo de obras que transforman un espacio «interior» previamente dado por la arquitectura, surge el calificativo «situacional», que se emplea, en menor medida, para referirse a instalaciones realizadas en el espacio exterior.

²⁹ Reproducida en varios museos.

³⁰ Jean-Christophe Ammann, «Azul púrpuro y resplandeciente», en AA.VV., *Museo Guggenheim: las últimas vanguardias 1940-1991*, s.l. [Santander], Universidad Menéndez Pelayo / The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1991, pp. 99-100.

³¹ Entrevista en Barbarelee Diamondstein, *Diálogo con la arquitectura USA*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 174.

Richard Serra, que quedó profundamente impresionado por su encuentro directo con la obra de Michael Heizer *Double Negative* (fig. 21) y por la experiencia de ayudar a Robert Smithson en la construcción de *Spiral Jetty* (fig. 23), en los dos años siguientes realizó dos obras concebidas para exteriores, *Shift* (1970-1972) y *Pulitzer Piece: Stepped Elevation* (1971), que pueden considerarse como las primeras esculturas específicamente situacionales.

Shift (fig. 97) está formada por seis largos muros de cemento de poca altura, construidos en grupos de tres, que se atravesaron en las suaves laderas de un valle poco profundo. El emplazamiento de cada elemento estaba determinado por el contorno del terreno. La obra resultante establece una sección transversal del valle, de unos 500 metros de longitud. El paisaje determinó la configuración de la escultura y, al caminar junto a la obra, el espectador / participante adquiere una conciencia de la topografía que, sin la implantación de la obra, no sería posible apreciar. En este sentido, la obra se refiere al terreno más que a sí misma, a diferencia de

otras obras, como *Double Negative*, que, a pesar de su especificidad, podía haberse realizado en cualquiera de las numerosas mesetas posibles. El total vínculo físico de *Shift* al terreno la diferencia también de *Spiral Jetty*, que, por su alusión a ciertos aspectos históricos, ecológicos y espirituales, del Great Salt Lake, es, ante todo, una figura geométrica abstracta que se ha impuesto al lugar.

He indicado que *Bedroom Ensemble I* de Claes Oldenburg, obra en la que se recrea un ambiente pop marcadamente figurativo, podía ser considerada como el origen del arte de las «instalaciones», siendo éstas su «equivalente abstracto». Decir sólo esto sería ocultar que existe una corriente figurativa, que supera el ámbito del *pop art*, que se ha dedicado a las «instalaciones», recreando un espacio lleno de «alusiones» y de «alusiones».

De un marcado carácter hiperrealista, hasta llegar a la anulación de las sugerencias en el espectador, son las «instalaciones» del artista neorrealista Guillaume Bijl quien, desde principios de los años ochenta, viene reconstruyendo ambientes con extremada pulcritud y verismo, de tal manera que, al situarse el espectador dentro de uno de estos recintos, puede sugestionarse creyendo que se encuentra realmente en el lugar que se pretende representar.

La «instalación» se ha concebido como una categoría independiente de los estilos y de las modas. Se pintan cuadros, se esculpen esculturas y se realizan «instalaciones»,



97. Richard Serra, *Shift*, King City, Ontario, 1970-1972.

de tal manera que los cuadros, las esculturas y las «instalaciones» pueden ser consideradas categorías que se sitúan en un mismo nivel.

El museo como monumento artístico

En 1976, el escultor dedicado a la creación de «instalaciones», Patrick Ireland, publicó un artículo en la revista *Artforum* que firmó utilizando su verdadero nombre, Brian O'Doherty, en el que denunciaba que el museo y la galería de arte ya no son espacios neutros, sino que se han convertido en un marco físico y sociocultural que ejerce una acción sobre la percepción de la obra de arte y que puede modificar su significado, sin descartar que el propio espacio del museo se vea también alterado por la presencia de la obra expuesta en él³².

El museo surgió como institución pública como consecuencia de la Ilustración, a finales del siglo XVIII, cargado de un carácter de monumento civil, con la misión de difundir públicamente las artes y las ciencias. En la actualidad, hay numerosos signos que muestran que el museo ha acabado con su función histórica y que hoy este templo del «recreo grato y provechoso» ha disminuido su poder crítico y muy difícilmente cumple su función social de mostrar el arte vivo. Para Nena Dimitrijevic el actual interés desmesurado por construir nuevos museos de arte moderno en Europa y Estados Unidos no es más que un síntoma de la crisis que sufre el museo. Según ella, esto es una paradoja sólo aparentemente, ya que en un examen a fondo, estas atracciones para turistas que dejan su dinero son cualquier cosa menos el winckelmanniano templo del arte³³.

Dos tendencias fundamentales se aprecian en la fundación de los museos construidos desde los años setenta. La primera surge de la idea de la democratización del arte, que convierte el museo en un *locus circenses*, como sucede con el Centro Georges Pompidou de París, cuya pretensión es atraer al público de una forma tan masiva como los estadios deportivos³⁴; la otra aparece con la idea de que el propio museo debe de ser una obra de arte digna de admiración en sí misma, razón por la cual debe producir ante el visitante un efecto exterior de obra única e incomparable con otros edificios públicos. La consecución de esta particularidad que le debe hacer incomparable, en algunos casos, se consigue a expensas de que el espacio de exposición en el interior no sea adecuado o suficiente, como sucede con el Guggenheim Museum de Nueva York, la Nationalgalerie de Berlín, o la Städtgalerie de Stuttgart. La opinión de Nena Dimitrijevic, compartida por otros críticos de arte, sobre estos museos es que «La mayoría de estos edificios son sólo monumentos autoindulgentes que los arquitectos se erigen a sí mismos y donde el arte se reduce a decoración de la arquitectura»³⁵.

³² Cfr. Brian O'Doherty, «Inside the White Cube», *Artforum* (abril 1976), pp. 26-34.

³³ Cfr. en Nena Dimitrijevic, «Meanwhile, in the RealWorld», *Flash Art* 134 (mayo 1987), p. 44.

³⁴ Efecto que, después, ha multiplicado el Guggenheim de Bilbao.

³⁵ Nena Dimitrijevic, «Meanwhile, in the RealWorld», cit., p. 44.