EL ESPACIO COMO OBJETO

G R A N A D A
DOSMILDIEZ

EL ESPACIO COMO OBJETO

CARMEN GONZÁLEZ CASTRO

editorial alfama

Realización y diseño
Carmen González Castro

Fotocomposición y maqueta
Susana Martínez Ballesteros

Impresión y encuadernación
Mayorprint

© del texto
Carmen González Castro

© de las imágenes
Sus autores y propietarios

© de la edición
Editorial Alfama

Depósito legal
MA-2.391 / 2010

ISBN
978-84-693-9149-5

Edición no venal

Es un proyecto en colaboración con:

JUNTA DE ANDALUCIA
Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN 9

EL PAPEL DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO
EN LA DESCENTRALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE 15

CONTINENTE Y CONTENIDO 53

LA MALEABILIDAD DEL ESPACIO 91

SOPORTE Y MATERIAL 127

Índice onomástico 159

Bibliografía citada 165

Bibliografía consultada 169

INTRODUCCIÓN

> El espacio ahora no es sólo donde suceden cosas; las cosas hacen que el espacio suceda[1]. B. O'DOHERTY

UNA SALA DE EXPOSICIONES, reducida a sus componentes básicos, es un espacio cerrado ofrecido por una arquitectura. Ciertos condicionantes de los que se ha ido recubriendo le otorgan una escala exagerada, que sobrepasa sus propios límites. Y, sin embargo, estos condicionantes provienen de factores ajenos a sus determinantes físicos: el mecanismo que la práctica y el mercado del arte han activado a su alrededor desde el comienzo de las vanguardias.

A principios del siglo XX, el espacio de la sala de exposiciones —y, por extensión, de la galería de arte— no era más que un marco para desplegar arte, pero un marco transcendente, a causa de la significación del material que contenía. La integridad de este escenario entraría en crisis al final del período de las vanguardias, junto con el concepto de obra de arte —que todavía hoy es difícil de sustituir por otro—, a lo que contribuyó la relativa desapari-

[1] «Space now is not just where things happen; things make space happen». O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Expanded Edition. San Francisco, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999, p. 39.

ción del objeto artístico tradicional: el cuadro o la escultura. Sería una desaparición muy relativa y momentánea, ya que, entre otras cosas, las imposiciones comerciales reemplazarían ese objeto por otro tipo de piezas que resultaban del trabajo previo a la consecución material de las nuevas obras, dando lugar, en realidad, no a ninguna desaparición, sino, por el contrario, a un incremento de sus formas y registros. En todo caso, la incisión provocada por el arte de tipo procesual y la rápida proliferación de galerías privadas acabarían por flexibilizar los criterios de éstas.

Hoy ese espacio se vacía de aquella transcendencia vanguardista. Desprovisto de esa carga, se convierte en una caja accesible, pequeña y maleable, sobre la que proyectar ensoñaciones que pueden ser fácilmente llevadas a la práctica, como si la desigualdad entre el tamaño real de esa caja y el del artista que desea actuar sobre ella no existiera, como si no hubiera diferencia de escala. Así, el espacio a tamaño natural puede ser manejado con la misma facilidad que una maqueta, mediante los recursos propios del artista. Ese espacio, que será tratado por su imaginación desde el exterior, ha de ser experimentado desde el interior por los espectadores, que, al igual que el propio espacio, también se vuelven pequeños y maleables.

Las cajas son, como afirma Javier Maderuelo, «elementos geométricos en los que se plantean con particular claridad los problemas de volumen, color, relación de proporciones, percepción, fenómenos ópticos, orden geométrico y materialidad»[2], por lo que no es

[2] MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 82.

extraño que el espacio de la galería haya sido reducido, en ocasiones, a esta célula elemental, para ser tratado con más facilidad como una materia —en sentido literal—, un instrumento artístico o un fin: como un objeto. Las estrategias que lo habilitan como tal son las que se pretende analizar en este estudio.

El diálogo que se establece entre la obra de arte y el espacio que la rodea experimenta una radicalización a partir de la década de 1960, a medida que ciertos movimientos artísticos, como el land art o el minimal art, reivindican y consolidan la indisolubilidad de ambos conceptos. Desde entonces hasta nuestros días, el objeto artístico ha llegado a apropiarse del espacio a su alrededor para incorporarlo a sí mismo, motivando un rico intercambio de características formales y conceptuales, y dando lugar a una nueva forma de lenguaje en la que no siempre es posible distinguir las fronteras que dividen los modos de representación tradicionales.

Esa anexión del espacio se manifiesta de manera decidida a partir de un momento histórico en que el objeto artístico comienza a derivar su propio significado hacia su entorno, un proceso que será llevado hasta sus máximas consecuencias cuando es el espacio —no así lo que contiene— aquello que debe ser observado y experimentado. Observado, si, como todo objeto artístico tradicional, no permite la inclusión literal del espectador como parte integrante; experimentado, si el espectador es acogido en el interior de la propia obra.

El interés por el espacio de la sala de exposiciones en algunos artistas de las últimas décadas se ha materializado, en muchos casos, en alteraciones sutiles sobre ese elemento, mediante el uso de la mínima cantidad de recursos y la ausencia de sofisticación. Si puede hacerse esta distinción dentro del gran conjunto de lo que, desde finales de los años sesenta, se conoce como instalación, puede afirmarse que hay una diferencia que caracteriza a la mayoría de las obras aquí analizadas, y ese rasgo es la simplicidad formal. Esta elección por parte de los artistas se explica desde la intención de utilizar los objetos como meros instrumentos para volver a construir un espacio dado, para dar numerosas versiones de un elemento que siempre es el mismo: el espacio expositivo.

El análisis de las obras tratadas en este estudio está orientado hacia la sistematización de un método común a ciertos artistas alejados entre sí según las habituales clasificaciones en la historia del arte contemporáneo, con lo que se pretende, entre otras cosas, dar a conocer los fenómenos inéditos que son consecuencia de estos nuevos vínculos, intentando, al mismo tiempo, mitigar las diferencias históricas o generacionales, que son el principal factor que marca la distancia.

Como la historiografía ha podido demostrar, aun en los momentos en que los hallazgos del pasado parecían ser del todo repudiados por el arte del presente, éste debía la mayor parte de su existencia a esos hallazgos, aunque sólo fuera por su manifiesta oposición

a ellos. Asumido este fenómeno, se ha pretendido aquí aportar nuevas claves que modifiquen el modo en que son elaboradas las diferenciaciones que la teoría del arte se ve obligada a utilizar para su discurso, estableciendo nuevos grupos definidos por unas características que no siempre responden a un criterio cronológico, sino, exclusivamente, a una serie de analogías puramente formales o conceptuales. Así, pues, estos grupos han sido configurados mediante el establecimiento de una serie de pautas que les confieren un carácter abierto e inacabado, susceptibles por eso de continuar desarrollándose con las obras y artistas que respondan a ellas.

EL PAPEL DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO EN LA DESCENTRALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

> Estamos a favor de la expresión simple del pensamiento complejo. También estamos a favor de los formatos grandes porque poseen el impacto de lo inequívoco. Deseamos reafirmar el plano pictórico. Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad[3].
>
> M. ROTHKO

EN SU ENSAYO *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Robert Rosenblum dibuja una línea cronológica sin precedentes que sitúa el romanticismo y el expresionismo abstracto como principio y fin, respectivamente, de un proceso de carácter horizontal, pero también como componentes de un orden vertical, que Gaston Bachelard ha sabido aislar como fenómeno en *La intuición del instante*. Para definir esta última idea, Rosenblum hace uso de lo que Erwin Panofsky llamara pseudomorfosis, es decir, «la aparición accidental, en diferentes momentos de la historia del arte, de obras cuyas estrechas analogías formales falsean el hecho de que sus significados son totalmente diferentes»[4]. No

[3] ROTHKO, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Edición, introducción, notas y cronología a cargo de Miguel López-Remiro. Barcelona, Paidós, 2007, pp. 69-70.

[4] ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid, Alianza, 1993, p. 15.

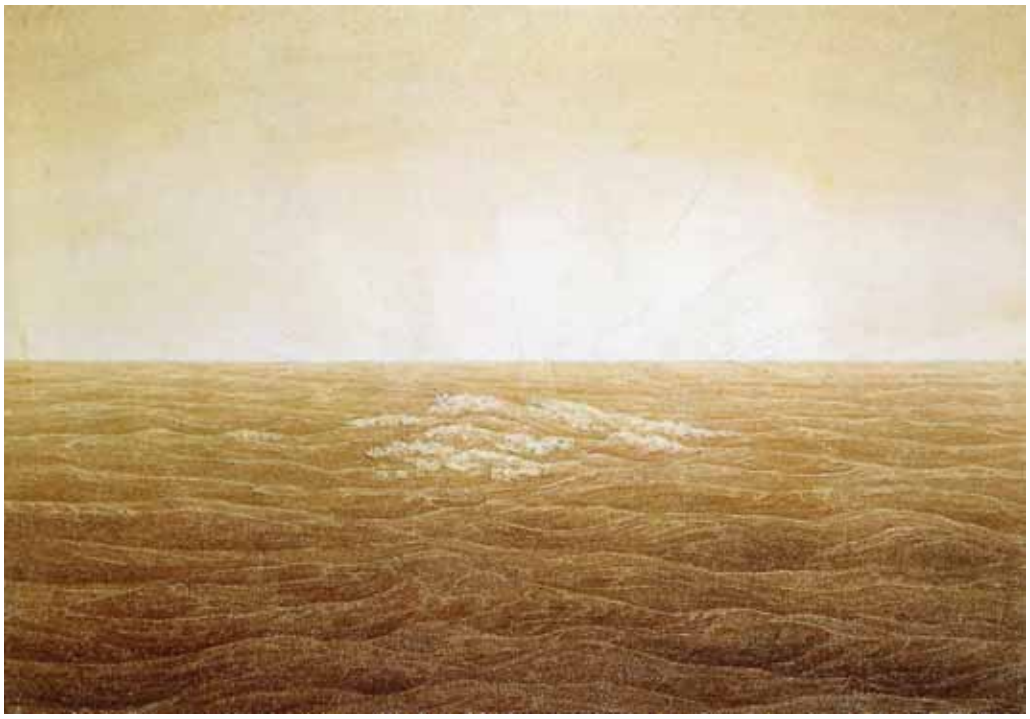
obstante, Rosenblum justificará a lo largo de su texto aquello que le conduce a pensar que entre el romanticismo y el expresionismo abstracto hay mucho más que una serie de analogías formales, y que, a pesar de tratarse de dos movimientos artísticos engendrados en contextos muy alejados entre sí, persiguen la expresión de modos de sentir universales, bajo el dominio, como Barnett Newman especifica, del «deseo natural del hombre de expresar en las artes su relación con lo Absoluto»[5]. Todo ello a partir de la relectura de la historia del arte desde un punto de vista más espacial que temporal, regida por la relatividad, como imaginara Walt Whitman:

> Por la noche en la playa, solo,
> Mientras la anciana madre la arrulla cantándole con voz apagada [una canción,
> Mientras veo brillar a las estrellas pienso en la clave de los universos [y en el futuro,
> Una vasta similitud une todas las cosas,
> Todas las esferas, las que han nacido, las que aún no nacen, las [pequeñas, las grandes, los soles, las lunas, los planetas,
> Todas las distancias del espacio, aun las más vastas,
> Todas las distancias del tiempo, todas las formas inanimadas,
> […]
> Todas las identidades que han existido o pueden existir en este mundo [o en cualquier otro,
> Todas las vidas y muertes, todas las cosas pasadas, presentes y futuras,
> Esta vasta similitud las alcanza a todas y las ha alcanzado siempre,
> Y las alcanzará siempre, y las unirá y encerrará siempre[6].

Mar con salida de sol, 1826. Caspar David Friedrich. ➤

[5] NEWMAN, Barnett. «Lo sublime es ahora». En: NEWMAN, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*. Edición a cargo de John P. O'Neill. Madrid, Síntesis, 2006, p. 215.

[6] WHITMAN, Walt. *Por la noche en la playa, solo*. En: WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Barcelona, Novaro, 1979, p. 384.



Al amparo de esta investigación, Robert Hughes ha reivindicado la pintura de Caspar David Friedrich y la Capilla Rothko, «último silencio del Romanticismo»[7], como desencadenante y conclusión de un mismo proceso.

Pensar en la obra de Friedrich es pensar en la pintura de paisaje donde «una ruina, una montaña, un atardecer o un huracán deben evocar y, por tanto, reflejar plásticamente, no fenómenos orográficos o climatológicos, sino estados de la subjetividad»[8]. La idea de la hegemonía del hombre como ser racional comenzaba entonces a entrar en crisis, agitada por la era de lo irracional que sucedió al período de la Ilustración, y, como consecuencia, el arte del romanticismo haría énfasis en lo subjetivo. Uno de los factores que propician la crisis será la incipiente consciencia del distanciamiento y la pérdida de las civilizaciones que habían construido los cimientos de la cultura y la sociedad occidentales: Grecia y Roma. El hombre, al igual que la criatura de Víctor Frankenstein, se siente desplazado como miembro de una colectividad que ya no puede satisfacerle.

Este sentimiento se traducirá al lenguaje artístico en la sustitución del orden por el caos, de la luz por la tiniebla, pero, por encima de todo, en la primacía de la subjetividad sobre la objetividad. Así, pues, la representación del paisaje en el romanticismo es algo más que la recreación de una realidad física. Es la proyección sobre la naturaleza de un paisaje interior, cuya materialización es singular y única:

---

7 HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Edición ampliada y actualizada. Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 323.

8 ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Destino, 2000, p. 69.

> Cierra tu ojo corporal, con el fin de ver tu imagen, antes que nada, con tu ojo espiritual. Luego conduce hacia la luz del día lo que has visto en las tinieblas, de manera que tal imagen actúe sobre quien la observe desde el exterior hacia el interior. El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve en él. Si no ve nada en él, que renuncie a pintar lo que ve fuera[9].

Según Rafael Argullol, «en la pintura romántica, el paisaje deja de entender como necesaria la presencia del hombre»[10]. El hombre, efectivamente, irá desapareciendo del lienzo pintado porque se constata como puro accesorio, y en su lugar, aparece otro hombre, que contempla el cuadro: el espectador, pero también el propio pintor. La proyección hacia el exterior del paisaje romántico viene dada por esta última idea, que se consolida en la pintura del expresionismo abstracto. Hará afirmar a Mark Rothko que «los grandes logros de los siglos en los que el artista aceptó como temas lo posible y lo cotidiano fueron los cuadros de una única figura, aislada en un momento de inmovilidad total»[11]. Es el año de 1947, cuando sus biomorfismos —según la expresión de D'Arcy Thompson— empiezan a desvanecerse para dar paso a los difusos planos de color que caracterizan su pintura de madurez, y que acabarán por introducir al espectador, no tanto como parte integrante sino como fin del cuadro, que ya no es necesariamente la obra: el cuadro es su desencadenante.

La génesis de esto se encuentra en la evolución del paisaje con figuras romántico hacia otro tipo de paisajes donde la figura humana

---

9 Caspar David Friedrich, citado en ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*…, p. 69.

10 ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*…, p. 18.

11 Mark Rothko, citado en GOLDING, John. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid, Turner; Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 217.

es cada vez más imperceptible, hasta llegar a desaparecer. En estos últimos, como *El naufragio del «Esperanza»* (1823-1824), el enigmático *Mar con salida de sol* (1826), o *El Riesengebirge* (1835), de Friedrich, el vacío que secunda la bruma se transforma en plenitud con la presencia del espectador. Vacío y plenitud, dos antagonistas que actúan entre sí de manera recíproca:

> […] la reflexión sobre el vacío […] es capital en el movimiento moderno, como revelan, por ejemplo, todas las reflexiones sobre el vacío de Oteiza, que hay que situar en la fase final del propio movimiento moderno, o todo lo que supone la misma obra de Malevich. Pero el problema es que, en cuanto te enfrentas con la idea del vacío, cuando empiezas a pensar en él, ese vacío se llena, se llena con tu propia existencia, con tu propio yo… ¿Quién contempla ese vacío? Yo. ¿Quién siente esa fascinación ante él? Pues yo.
>
> […] ese yo, esa subjetividad que surge de la contemplación del vacío, tal y como, cuando te pones a contemplar un jardín de arena de Kyoto, lo que estás contemplando, lo que hay en él es tu pensamiento, eres tú.
>
> […] hasta lo más aparentemente desprovisto de contenido o de ideas encierra siempre un pensamiento, una reflexión. Para mí, por ejemplo, no hay nada más literario que una obra de Fontana, nada tan absolutamente literario como esa reacción de reafirmación del yo ante el vacío del lienzo: rompiéndolo, rasgándolo, agujereándolo… O Pollock, el caso de Pollock que es, para mí, otro caso claro de autorreflexión ante el vacío, de meditación sobre el vacío[12].

La noción de la obra de arte como algo que debe experimentarse, que asumen plenamente los pintores del expresionismo abstracto,

---

[12] Guillermo Pérez Villalta, en QUESADA DORADOR, Eduardo. «Guillermo Pérez Villalta. Entrevista». En: QUESADA DORADOR, Eduardo. *Guillermo Pérez Villalta. El agua oculta o el navegante interior*. Catálogo de la exposición. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1990, s. p.

otorga una nueva dimensión espacial a la pintura, que transciende los límites físicos del cuadro. Esta expansión será fundamental para el desarrollo del arte posterior.

Desde la pintura romántica y tardorromántica americana hasta el land art, pasando por el expresionismo abstracto, la fascinación por los grandes espacios abiertos del paisaje americano ha sido generadora de las obras de arte surgidas en el ámbito de esas manifestaciones. En este sentido, es fácil relacionar la obra de Jackson Pollock con esta fascinación, que la vincula con la pintura paisajista norteamericana del siglo XIX, a la que da pie la obra de William Turner y otros románticos ingleses, como el apocalíptico John Martin:

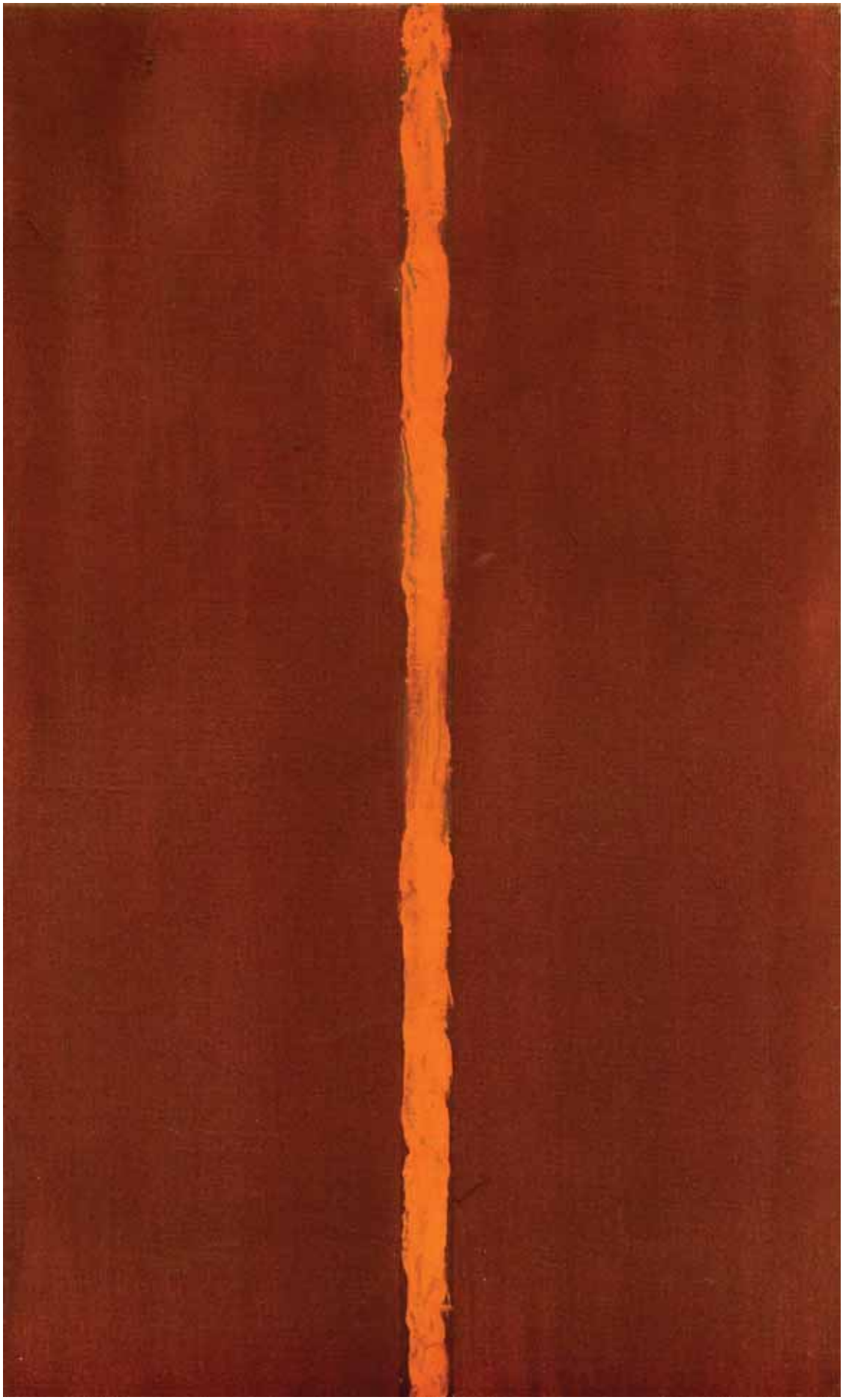
> […] en el ámbito atmosférico de sus cuadros al estilo *all-over*, en sus espléndidos remolinos de energía y la extensión aparentemente ilimitada de sus campos ópticos, Pollock ciertamente evocaba aquella experiencia del paisaje peculiarmente norteamericana[13].

En cambio, por su indagación en la relación íntima entre el cuadro y el espectador, y la invitación a la contemplación y el recogimiento que esto supone, la obra de Rothko perpetúa la tradición, como Rosenblum afirma, de Friedrich y el romanticismo nórdico.

La vasta extensión del territorio de los Estados Unidos permitirá, incluso a mediados del siglo XX, el disfrute de un amplio espacio todavía virgen, que allí, más que en cualquier otro sitio del mundo, sobrevive al avance del tiempo y la evolución. Tal vez, precisamente, por el acentuado sentido de lo valioso que posee

[13] HUGHES, R. *El impacto de lo nuevo…*, p. 314.

Unimiento I [*Onement I*], 1948. Barnett Newman. ➤



aquella civilización, un artista como Barnett Newman pudo experimentar en 1949, en Ohio, la infinitud que le llevaría a la conclusión siguiente:

> Mirando al lugar sientes, Aquí estoy, *aquí*… y más allá [de los límites del lugar] hay caos, naturaleza, ríos, paisajes… Pero aquí tienes la sensación de tu propia presencia… Me concentré en la idea de hacer al espectador presente: la idea de que «el Hombre Está Presente»[14].

La experiencia de Ohio tuvo lugar un año después de que Newman pintase *Unimiento I* [*Onement I*] (1948), el hallazgo que inauguró una etapa basada en una nueva concepción de la pintura donde la obra no imitaba ni recordaba a ninguna naturaleza externa. En esto residía la diferencia esencial entre los pintores americanos abstractos y sus antecesores románticos y tardorrománticos. Una de las enseñanzas que heredaron los primeros de artistas como Thomas Cole, Albert Bierstadt, Frederick Edwin Church, Thomas Moran o Albert Pinkham Ryder fue que la naturaleza visible no podía superarse en un lienzo, y mucho menos identificarse como imagen del alma humana, así que decidieron pintar aquello que no era visible.

Los pintores románticos se miraron en la naturaleza para que, un siglo después, los pintores abstractos americanos pudieran mirarse en los cuadros. Convertida en la nueva alternativa a esa naturaleza, la pintura del expresionismo abstracto indaga en la propia naturaleza humana, mucho menos epidérmica, que no puede seguir reflejándose en la primera:

---

[14] NEWMAN, Barnett. «Ohio, 1949». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*, p. 218.

> Una cosa que busco en la pintura es que le dé al hombre una sensación de lugar: que sepa que está ahí, y así sea consciente de sí mismo[15].

Se trata de una verdadera suplantación pictórica por parte de Newman de aquellas mismas sensaciones que el valle de Ohio le había proporcionado. O esto es, al menos, lo que él y los demás pintores americanos de su generación pretendían, sin que por ello sus imágenes puedan dejar de asociarse con el mundo visible cuya representación repudiaban los más radicales. La conclusión que puede extraerse de todo esto es que, a medida que las obras del expresionismo abstracto se independizaban de la naturaleza, dependían cada vez más del espectador.

En «Lo sublime es ahora», Newman analiza las consecuencias que, en su opinión, conlleva la omnipresencia del ideal de belleza griego en todo el arte occidental desde el renacimiento, e insiste en la necesidad de liberar al arte de la naturaleza. Bajo esta intención subyace, entre otras cosas, el deseo de crear un lenguaje personal, propiamente americano, desligado de la tradición figurativa europea… en la medida de lo posible:

> El fracaso del arte europeo en alcanzar lo sublime se debe a este ciego deseo de existir dentro de la realidad de la sensación (el mundo objetivo, ya sea deformado o puro) y construir un arte dentro de una estructura de pura plasticidad (el ideal griego de belleza, ya sea esa plasticidad una superficie activa romántica o una clásica estable)[16].

---

[15] NEWMAN, Barnett. «Entrevista con David Sylvester». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*, p. 306.

[16] NEWMAN, B. «Lo sublime es ahora», p. 217.

«Necesitamos nuevas combinaciones de lenguaje para describir las cataratas del Niágara»[17], diría el poeta Thomas Moore en 1804, y Rothko exclamaría, en 1943, en una entrevista junto a Adolph Gottlieb: «¡Nuevos tiempos! ¡Nuevos métodos!»[18], dejando claro que el arte debía mantener siempre una relación de causa y efecto con su contexto histórico. Esta relación permite calibrar el modo en que los artistas encuentran las soluciones y estrategias que les permiten traducir los factores que se deducen de ese contexto al lenguaje plástico. Por esta razón, tanto Rothko y Gottlieb como algunos de sus compañeros de generación negarán la existencia de abstracción en su obra, a causa de la vinculación con un referente reconocible que ésta implica, de la que no creen necesario hacer ya uso.

Es evidente que el término expresionismo abstracto —acuñado por Alfred Barr en 1929, y generalizado por Robert Coates a partir de 1946— no les satisface en absoluto, y Willem de Kooning lo declara abiertamente: «es desastroso que nos pongamos un nombre»[19]. El nombre, entonces como ahora, es producto de la necesidad del sistema de la crítica por clasificar el arte contemporáneo y prepararlo para su estudio. En ocasiones, se producen importantes desajustes al pretender englobar a ciertos artistas bajo un determinado denominador común. La pretendida homogeneidad que un mismo término hace suponer es fruto de un intento por limar las irregularidades que sobresalen de un conjunto de artistas. Pronto fue necesario inventar dos nuevos nombres: pintura de campos de color —color field painting— y pintura de acción —action painting—.

Mujer I [*Woman I*], 1950-1952.
Willem de Kooning.

[17] Thomas Moore, citado en ROSENBLUM, R. *La pintura moderna*…, p. 25.

[18] ROTHKO, M. *Escritos sobre arte*…, p. 72.

[19] Willem de Kooning, citado en ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York*. Madrid, Cátedra, 1988, p. 266.

La aversión al concepto de expresionismo abstracto era tanto mayor cuanto que algunos de ellos, como Barnett Newman, Clyfford Still o Mark Rothko, manifestaban una clara oposición hacia lo que llamaban arte abstracto, que no era otro que el que habían practicado Piet Mondrian o Kasimir Malevich:

> Ni los cuadros del señor Gottlieb ni los míos deberían considerarse abstractos. No es su intención crear o subrayar una disposición formal del color o del espacio. Se alejan de la representación natural sólo con el fin de intensificar la expresión del tema que indica el título, no para debilitarlo ni eliminarlo[20].

Consideraban que la abstracción geométrica estaba vacía de contenido, cuando, en realidad, la cuestión residía en que su contenido no era narrativo. La existencia de contenido en la pintura de Mondrian o Malevich, sin embargo, es tan obvia como puede serlo en la de Botticelli. Es más, por sus similitudes, lo que los americanos se negaban a admitir es que los europeos les había cedido el relevo en este sentido, lo desearan o no. En opinión de Newman, la pintura abstracta se había desvirtuado en función del uso puramente vacuo y virtuosístico de los elementos plásticos.

No obstante, algo había ocurrido entre unos y otros que no podía dejar indiferente al arte. La Segunda Guerra Mundial trajo consigo, en el terreno artístico, un profundo cambio de sensibilidad. Puso fin a la idea, tan defendida por las primeras vanguardias, de que el arte podía cambiar el curso de la historia. Así lo expresaría Jean Clair:

1949-H, 1949.
Clyfford Still.

[20] ROTHKO, M. *Escritos sobre arte*…, p. 74.

> ¿Cómo representar al individuo como tal, ser único, cuerpo singular, después de los osarios del mundo moderno? ¿Cómo resucitar los cuerpos después de los campos de concentración? Para el pintor, que comercia con cosas visibles y, entre las cosas visibles, sobre todo con el cuerpo humano, pues al fin y al cabo es ante todo una mirada que ve y, viendo, descubre a su semejante, a su otro, ¿cómo representar aún un cuerpo, su peculiaridad, su belleza, y su miseria fisiológica, su verdad, tras ese laminado sin precedentes en la historia humana, de la identidad del cuerpo propio que fueron los exterminios industriales […]? ¿Cómo devolver un cuerpo a algo que había dejado de poseer rostro y voz?[21]

Argumentos que había adelantado Robert Hughes, viendo en el Holocausto un posible origen de la casi imposibilidad de una figuración expresionista tras la guerra, y de la excepcionalidad, por tanto, de un De Kooning o un Bacon:

> Si las *Mujeres* de De Kooning y los desnudos masculinos de Bacon parecían aislados en su tiempo, quizá se deba a que, después de Auschwitz, la distorsión expresionista del cuerpo humano parecía carecer de futuro para los espíritus más sensibles, de hecho, esa estética era poco menos que una impertinencia o un entrometimiento, un barniz, comparado con lo que los nazis habían hecho, a escala industrial, con los cuerpos reales. La realidad había dejado al arte tan atrás que la pintura enmudeció. ¿Quién podía rivalizar con el testimonio de la fotografía?[22]

Como es sabido, otra de las consecuencias de aquel conflicto fue el desplazamiento del centro artístico internacional hacia Nueva York, propiciado no sólo por el movimiento migratorio de muchos

---

[21] Jean Clair, citado en CASTRO FLÓREZ, Fernando. «La carnalidad de las imágenes». En: CASTRO FLÓREZ, Fernando, y CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *Figuras. Visiones del arte contemporáneo*. Catálogo de la exposición. Granada, Fundación Caja de Granada, 2001, p. 37.

[22] HUGHES, R. *El impacto de lo nuevo*…, p. 298.

artistas europeos, sino también por la enorme inversión en arte y cultura que se había generalizado en los Estados Unidos desde comienzos del siglo XX.

La mayor preocupación de los pintores norteamericanos en ese momento sería la de buscar nuevos mitos que se ajustasen a las condiciones espirituales de la época. Rothko dejó constancia de la necesidad de encontrar un mito comunitario en *La realidad del artista*. La guerra había demostrado la importancia que la defensa de una causa común tuvo para su desenlace. Con esa cuestión tan vigente, artistas como Rothko, cuya responsabilidad como ciudadano transcendió lo meramente artístico, se sentían lejos de las actitudes individualistas. Así, pues, la condición principal de ese mito es que fuera universal, lo que, unido al clima del momento, desembocó en el renacimiento para el arte de los valores románticos:

> Por lo demás, puede aclarar otra cosa: no soy un artista abstracto… No me interesa la relación entre color y forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales. La tragedia, el éxtasis, la fatalidad del destino y cosas así. El hecho de que muchas personas se desmoronen y lloren al verse confrontadas con mis cuadros demuestra que consigo expresar este tipo de emociones humanas elementales… La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos. Y si usted, tal como ha dicho, sólo se siente atraído por sus relaciones de color, entonces se le escapa lo decisivo[23].

Como ya se ha visto, a causa de la insuficiencia que la naturaleza presentaba para resolver los nuevos problemas, era imprescindible

---

[23] Mark Rothko, citado en BAAL-TESHUVA, Jacob. *Mark Rothko. 1903-1970. Cuadros como dramas*. Colonia, Taschen, 2003, p. 57.

partir desde cero, como hiciera Newman en *Unimiento I*, de manera que a un mito moderno se asociara una imagen moderna. Por esta razón, la forma abstracta se convertía en la portadora ideal del pensamiento, aunque con algunos matices fundamentales que la distinguían de la abstracción que se había hecho hasta el momento. Newman establece la siguiente distinción —que más bien parece una estrategia semántica— entre «forma abstracta» y «"abstracción" formal»:

> Para él [el artista primitivo] una forma era algo vivo, el vehículo de un complejo pensamiento abstracto, portador del sobrecogimiento que experimentaba frente al terror de lo desconocido. La forma abstracta era, por tanto, más real que una «abstracción» formal de un hecho visual, con su alusión a una naturaleza ya conocida. No era una ilusión purista con su sobrecarga de verdades pseudocientíficas[24].

En sustitución del hecho visual, lo que Newman propone es, a la vez, una declaración de sus propios valores y lo que podría entenderse como el manifiesto que nunca existió entre los artistas del expresionismo abstracto:

> En lugar de hacer catedrales de Cristo, el hombre, o la «vida», las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia[25].

Jean de Dinteville y Georges de Selve (1526-1528), más conocido como *Los embajadores*, de Hans Holbein el Joven, es una obra

---

[24] NEWMAN, Barnett. «La imagen ideográfica». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*, p. 147.

[25] NEWMAN, B. «Lo sublime es ahora», pp. 217-218.

poblada de símbolos que aluden al paso del tiempo, una vanitas a la que da excusa el retrato conjunto de los dos personajes. Si el crucifijo que asoma tras la cortina, en la esquina superior izquierda, alude a la salvación, dando un sentido final a la vida humana, el laúd con una cuerda rota es una alegoría de su fragilidad, como también lo es el elemento amorfo del primer plano. Se trata de una calavera —lo que se advierte si se contempla el cuadro desde su lateral derecho—, realizada por el procedimiento de la anamorfosis, una práctica frecuente en la pintura renacentista nórdica, cuyo fin, entre otros, parecía ser una llamada de atención sobre el punto mágico del espacio en el que la deformación desaparecía.

Al introducir una anamorfosis en este retrato, Holbein debió ser consciente de que obligaba a los espectadores a observar su cuadro como se observa una escultura, desde varios puntos de vista que no son únicamente frontales. Incluía, con ello, el espacio en torno al cuadro, el espacio necesario para que tuviera lugar el desplazamiento del espectador. La obra dejaba de ser únicamente una superficie de dos dimensiones, al incorporar un área externa a ella que implicaba la tercera dimensión.

El fingimiento de la tridimensionalidad ha proporcionado siempre a la pintura el poder del ilusionismo. Hasta la llegada del movimiento impresionista, el cuadro era entendido como un cubo de escenificación, que tomaba para sí préstamos del lenguaje escultórico. Esto fue así hasta que los impresionistas reivindicaron

el color sobre la forma y la defensa de unos valores puramente pictóricos, liberando al cuadro de esa supeditación, y reafirmando su bidimensionalidad. Antes que dar lugar a una desaparición de las tradicionales nociones de ilusión, profundidad o perspectiva, estos cambios provocaron el replanteamiento de dichos conceptos, que todavía hoy son perfectamente válidos. Ejemplo de ello es la idea de profundidad que Rothko sugiere, en términos pictóricos, ya en 1954:

> […] a la hora de analizar el espacio, sería provechoso utilizar sinónimos que fueran más ricos en atributos subjetivos, como por ejemplo el término profundidad, ya que la experiencia de la profundidad es una experiencia de penetración en los estratos cada vez más internos de las cosas. […] Existe espacio en la expresión de hacer claro lo oscuro o, metafísicamente, de hacer cercano lo remoto con el fin de atraerlo hacia el orden de mi entendimiento humano e íntimo[26].

Años antes, Hans Hofmann, uno de los artistas y pedagogos más influyentes sobre los jóvenes artistas americanos, también había propuesto un nuevo planteamiento de profundidad que la bidimensionalidad imponía:

Jean de Dinteville y Georges de Selve, 1526-1528. Hans Holbein el Joven.
➤

> El espacio pictórico existe bidimensionalmente. Cuando la bidimensionalidad de un cuadro se destruye, cae en pedazos —crea el efecto de un espacio naturalista. El profano tiene suma dificultad para comprender que la creación plástica en una superficie plana es posible sin destruir esa superficie plana. La profundidad, en un sentido pictórico, plástico, no se crea mediante la disposición de objetos, uno tras otro hacia un punto de fuga, en el sentido de la perspectiva renacentista sino, por el contrario (y con rechazo absoluto de esa doctrina) por la creación

[26] *Ibid*., p. 166.

> de fuerzas en el sentido de *tirar y empujar*… […] la profundidad como realidad plástica debe ser bidimensional en el sentido formal así como en el sentido del color[27].

La modernidad queda inaugurada, según Barnett Newman, sólo a partir del postimpresionismo, ya que, en su opinión «los impresionistas al liberar a la paleta lo único que habían logrado era esclavizar al artista a la naturaleza»[28]. La importancia de algunos postimpresionistas, como Cézanne, reside en la prevalencia de la sensación sobre la ilusión, que es desplazada, así, de su anterior posición de privilegio.

El espacio, según Rothko, es «la manifestación plástica primordial de cómo concibe la realidad el artista, la categoría más inclusiva de la declaración del artista. Se podría incluso decir que es la clave para entender el cuadro. Comporta una declaración de fe, una unidad a priori, a la cual se subordinan todos los elementos plásticos»[29]. Por su pertenencia no exclusiva a la naturaleza propia del arte, sino al ámbito de la existencia cotidiana, Newman insiste también en que el «amor por el espacio está ahí, y la pintura funciona en el espacio como cualquier otra cosa porque es un hecho común: puede compartirse»[30]. A causa de esta relevancia sobre todas las cosas, no es extraño que, al igual que el concepto de objeto artístico, el espacio sea sometido a análisis y vuelto a plantear por estos artistas, no ya como una ilusión, sino como una realidad. Serán ellos quienes otorguen una importancia extrema, casi rozando la neurosis, al modo en que sus obras son expuestas.

---

27 Hans Hofmann, citado en ASHTON, D. *La escuela de Nueva York*, p. 117.

28 NEWMAN, Barnett. «El problema del tema pictórico». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*, p. 121.

29 ROTHKO, Mark. *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid, Síntesis, 2004, p. 96.

30 NEWMAN, B. «Ohio, 1949», p. 219.

La aparición de las galerías de arte trajo consigo importantes novedades para el arte moderno. Eran espacios formalmente neutrales, vacíos, diseñados exclusivamente para albergar arte, a diferencia de muchos de los museos del momento, ubicados en edificios cargados de significado que habían cumplido diferentes funciones a lo largo de su historia. Esta neutralidad las acabaría consolidando como un instrumento más a disposición del artista, «como el lienzo de un cuadro neutro e isótropo, sobre el que instalar su obra, como el pintor instala en el lienzo blanco y plano los colores»[31].

Por otra parte, las galerías se van a convertir en el principal campo de batalla del nuevo arte, que tiene un acceso a los museos muy restringido, incluso en Nueva York, donde coexistían museos de talante muy liberal, como el Museum of Modern Art o el Metropolitan Museum of Art. Las galerías de Betty Parsons y Peggy Guggenheim serían, de hecho, las principales impulsoras del expresionismo abstracto. El Metropolitan llegó a excluir a los miembros de este grupo de su exposición *Pintura americana hoy* [*American Painting Today*], celebrada en 1950, lo que provocó la indignación de todos ellos, que aparecieron públicamente como «Los irascibles». En realidad, dado el temperamento de muchos de aquellos artistas, ningún museo en Nueva York quedó a salvo de sus críticas, por unos motivos u otros. He aquí un fragmento de la carta que Newman envió a *The New York Times Magazine* en 1954, cuando el nuevo director del Solomon R. Guggenheim,

[31] MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 222.

James Johnson Sweeney, introdujo modificaciones en la política de exposición del museo, como quitar los marcos de los cuadros de la colección:

> […] estoy profundamente molesto por la arbitraria manera en que el Sr. Sweeney ha despojado a estos magníficos cuadros de sus marcos. No es un simple asunto de exposición y técnica decorativa. Yo, como uno de los primeros pintores que rechazaron el marco, considero que cualquier presentación de mis propios cuadros dentro de un marco, en efecto, los mutilaría. Sin embargo, pienso que exponer a Cézanne *sin* marco también es como una mutilación. […] Es presuntuoso por parte del Sr. Sweeney tratar de modernizar a Cézanne. Es suficiente con que Cézanne sea moderno. No es necesario que el Sr. Sweeney le obligue a ser contemporáneo…[32]

En el camino hacia la proyección al exterior de la pintura, la supresión del marco será el principal punto de partida. Se convertirá en uno de los distintivos de la pintura del expresionismo abstracto, al igual que lo será, para Constantin Brancusi, la pérdida del pedestal, entendido en términos tradicionales. Esa proyección, que es física y psicológica al mismo tiempo, se manifiesta no sólo en el modo en que la obra de arte se refleja en el espectador, como ya se ha visto, sino también en el modo en que el espacio que la rodea entra a formar parte de su lógica interna e interactúa con ella. Para analizar este proceso, será necesario distinguir, por un lado, las relaciones que unen los elementos plásticos en el interior del cuadro, y, por otro, el diálogo que mantienen los cuadros con su contexto espacial. El factor que condicionará ambos casos será el del formato.

Los irascibles [*The Irascibles*], 1950. Nina Leen.

[32] NEWMAN, Barnett. «Carta al director, *The New York Times Magazine*». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*, p. 77.

La preferencia por los grandes formatos entre los pintores del expresionismo abstracto proviene en parte, al parecer, de su interés por los muralistas mejicanos. En algunos casos, como el de Philip Guston o Robert Motherwell, ese interés transciende la cuestión del tamaño y se filtra en la elección de los temas. Sin embargo, la principal razón reside en que el uso del gran formato fue, para ellos, el mejor modo de adecuar los medios al fin perseguido. Eran conscientes de que unos cuadros aparentemente vacíos —los de Rothko o Still—, paradójicamente monótonos —los de Pollock o Tobey—, difícilmente habrían funcionado a un tamaño menor, por lo que se imponía la necesidad de mover ciertos resortes que otorgasen mayor significado a la vacuidad; aunque, por supuesto, esa vacuidad existiera sólo en la medida en que se interpretase en un sentido tradicional, por la inexistencia de fondos y figuras:

> Pinto grandes cuadros. Soy consciente de que, históricamente, la función de pintar grandes lienzos es algo grandioso y pomposo. Sin embargo, la razón de que los pinte (y creo que es aplicable también a otros pintores que conozco) es precisamente porque quiero ser muy intimista y humano. Pintar un cuadro pequeño es colocarse uno mismo fuera de la propia experiencia, considerar una experiencia como una vista estereotipada a través de un cristal reductor. Pero al pintar un cuadro de grandes dimensiones, uno está dentro. No es algo que pueda uno dominar[33].

Bajo esta decisión subyacía también un deseo muy evidente de otorgar a la pintura un carácter escénico. En 1947, Pollock proyec-

[33] Mark Rothko, citado en COMPTON, Michael. *Mark Rothko.* Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación Juan March, 1987, s. p.

taba exponer sus pinturas en un espacio expresamente diseñado para albergarlas, como ocurriría con las pinturas de Rothko para la capilla de Houston. Una de las ideas de Pollock era enfrentarlas a espejos, por uno y otro extremo, de tal modo que prolongaran y desarrollaran su reflejo en el espacio. En aquel momento, comenzaba a predominar un interés generalizado hacia el intercambio de recursos entre las diferentes disciplinas artísticas, que John Cage avivaba desde el Black Mountain College, por lo que no es de extrañar que se tomaran medidas para expandir la pintura hacia otros campos, como la música. Los anteriores intentos al respecto, sobre todo por parte de Wassily Kandinsky y Paul Klee, habían tratado este asunto superficialmente, pasando por alto algunas de las analogías enraizadas en el origen de ambas disciplinas. Refiriéndose a los elementos visuales, y repitiendo una de las cuestiones fundacionales de la modernidad, Hans Hofmann sostenía que «una cosa por sí sola nunca expresa nada. Es la relación entre las cosas lo que les da significado»[34]. En esta aserción estaba incluida la definición más elemental de la noción de música: la relación entre dos o más sonidos. Esa coincidencia entre la lógica de los elementos visuales y los sonoros será utilizada, en cierto modo, por algunos miembros del expresionismo abstracto.

Tal y como Brian O'Doherty explica en el documental *Las Salas Rothko* [*Rothko's Rooms*], lo que tienen en común la música y la obra de Rothko es «el modo en que te envuelve, es el regocijo, es el control inmediato que tiene sobre ti. Y su arte hace todo eso.

[34] «A thing in itself never expresses anything. It is the relation between things that gives meaning to them». Hans Hofmann, citado en CERNUSCHI, Claude. *Not an Illustration but the Equivalent. A Cognitive Approach to Abstract Expressionism*. Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, p. 93.

Los expresionistas abstractos querían envolverte, por eso hacían obras enormes»[35]. A Rothko le encantaba la ópera y, en particular, la de Mozart, como *Don Giovanni* y *La flauta mágica*, obras que comparten, al menos, dos características con su pintura: la atemporalidad y la simplicidad. Una simplicidad sofisticadísima que deja al descubierto una estructura donde el más mínimo cambio haría peligrar el resultado. Es la simplicidad de apariencia a la que aspira todo artista, que debe llegar a ser percibida por el espectador a través de un acabado libre de accesorios, como si la obra hubiera sido realizada sin ningún esfuerzo. Con Pollock entrará en juego un elemento más en común con la música: el tiempo, que incide plenamente no sólo en la realización de su obra, sino también en su contemplación. Pollock fue, probablemente, junto con Yves Klein, el primer artista en llevar la pintura al terreno de la performance:

> […] el movimiento cuidadosamente calculado de chorros de pintura que rebasan y regresan a los límites del cuadro crea una sensación de flujo constante. Como la naturaleza, esos cuadros carecen, en cierto sentido, de principio y de fin y, pese a su belleza formal, están en constante estado de formación[36].

Número I (Neblina lavanda) [*Number I (Lavender Mist)*], 1950. Jackson Pollock.

Para analizar la obra de Pollock, pero también de sus compañeros de generación, es necesario establecer una distinción entre los conceptos de formato y escala. Mientras que el primero, como se ha visto, permite una expansión física de la pintura, que culmina en la pintura mural, el segundo conlleva implicaciones

[35] Brian O'Doherty, en ALEXANDER, Keith. *Rothko's Rooms*. Documental. Londres, BBC TV, 2000.

[36] GOLDING, J. *Caminos a lo absoluto…*, p. 163.

psicológicas. En su formación temprana, Pollock se dejó influenciar por la teosofía, que, a partir de Kandinsky, había impregnado la abstracción europea anterior a la Segunda Guerra Mundial. Las obras de Mondrian y de Malevich se basan en la teoría de la gestalt, un término complejo, según el cual, una parte es vehículo de conocimiento de un todo. Se extenderá, a la vez, sobre la música y las artes plásticas, dando sus frutos en la segunda Escuela de Viena, que basa las estructuras musicales en el serialismo y en movimientos como De Stijl y el suprematismo. El minimal será el último movimiento que recoja de forma expresa esta teoría.

Es en un sentido minimalista que la obra de Pollock puede entenderse como monótona. La monotonía evoca la infinitud o la perpetuidad, y esto puede apreciarse, sobre todo, en el trabajo de artistas posteriores que han utilizado ese principio, como On Kawara. Cualquier alteración en la homogeneidad se convierte en una pausa, una llamada de atención, que no se encuentra en los drippings de Pollock. La sola acumulación de gestos pictóricos, la superposición de formas y texturas, y las configuraciones a las que dan resultado, desembocan en un conjunto cíclico, uniforme y delicadamente equilibrado de redes y conexiones, en el que ningún elemento predomina sobre otro:

> Hace tiempo hubo un articulista que escribió que mi pintura no tiene principio ni fin. No pretendía que fuera un elogio, pero lo fue. Fue un elogio muy amable[37].

[37] Jackson Pollock, citado en HESS, Barbara. *Expresionismo abstracto.* Colonia, Taschen, 2005, p. 36.

En esas pinturas, como en las esculturas minimalistas, hay una intención de prolongación o infinitud, tanto física como psicológica. Si lo primero se consigue mediante el uso del gran formato, el uso de la escala es lo que genera la sensación de infinitud:

> Sé de algunos que hacen grandes pinturas, no importa lo grandes que sean, que fundamentalmente son pequeñas en escala, y hay otros que hacen grandes pinturas que nunca son lo bastante grandes. Todo lo que hay en la pintura parece salirse. El verdadero problema de una pintura reside en el sentido de la escala del pintor[38].

Una vez más, al igual que en la definición de música, ese sentido de la escala se rige por la relatividad. Las naturalezas muertas de Edward Weston son, quizá, el ejemplo más claro de ello. La ambigüedad entre el primer plano y el plano panorámico que tiene lugar cuando se carece de referencias externas también determina la cuestión de la escala en Pollock. De tal modo es así que la superficie pintada parece expandirse o comprimirse en función de una percepción macro o microscópica de sus escenas.

Por las razones expuestas, tanto el formato como la escala incidirán sobre el modo en que el espacio que rodea a los cuadros entre a formar parte de ellos. A continuación, es necesario analizar los elementos que condicionan su estructura interna.

Una de las diferencias fundamentales entre la abstracción americana contemporánea e inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial —el expresionismo abstracto— y su alternativa

---

[38] NEWMAN, Barnett. «Entrevista con Andrew Hudson». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*, p. 322.

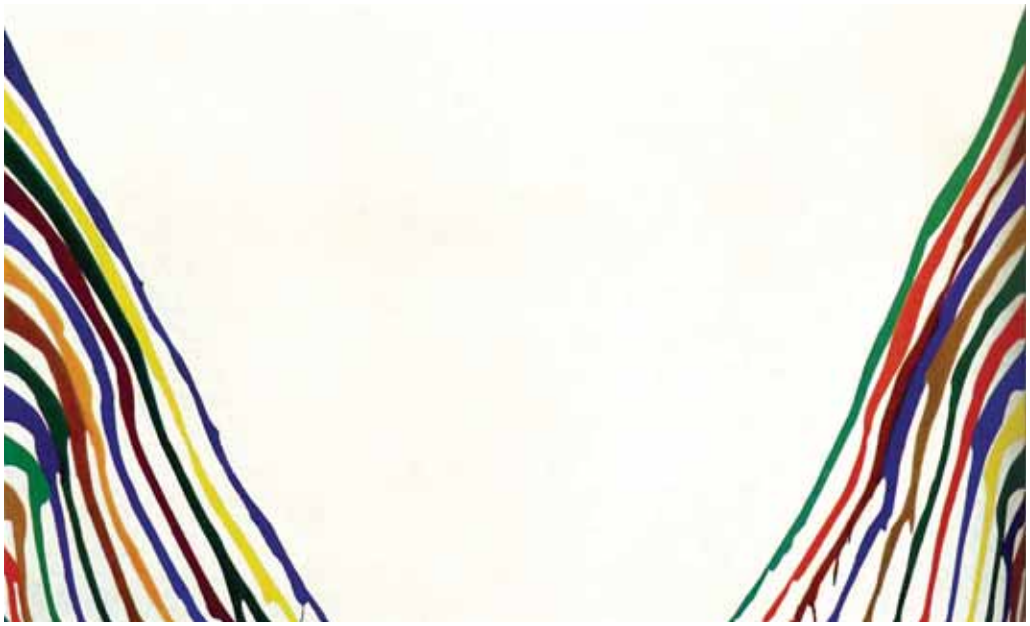
europea —el informalismo— reside en la ubicación de los centros compositivos de los cuadros. En Europa, el gusto por lo oriental da lugar a un tipo de pintura caligráfica, caracterizada por la gestualidad en el trazo, que será el principal rasgo de identidad de la pintura de acción americana, compartido también por algunos europeos, como Hans Hartung, Pierre Soulages o Georges Mathieu. Tanto en sus pinturas como en las de Wols, Jean Fautrier o Jean Dubuffet, el centro, y, por tanto, el elemento de mayor peso, se mantiene dentro de los límites del cuadro, dando lugar a composiciones estables. Sin embargo, los americanos, como Franz Kline, Clyfford Still o Barnett Newman, darán las claves para situarlo fuera de los márgenes del cuadro, que pasa a ser parte de una composición mayor que el área que definen esos márgenes, de la que también forma parte el entorno arquitectónico. El recurso será plenamente asimilado por la segunda generación de pintores de campos de color, también llamada abstracción postpictórica. De todo ello se deduce, entre otras cosas, la necesidad de suprimir el marco. Kline, Still y Newman acentúan la ausencia del centro compositivo vaciando el centro geométrico de la superficie pictórica.

Número II [*Number II*], 1954.
Franz Kline.

Es lo que harán, poco después, de un modo más explícito, Morris Louis, con sus vertidos de color que dirigen la atención hacia el exterior y Sam Francis, en sus series *Pinturas abiertas* [*Open Paintings*] y *Pinturas margen* [*Edge Paintings*], que se prolonga desde 1966 hasta 1969.

Además de dirigir la energía hacia el exterior del cuadro, es decir, hacia su contexto, en un plano exclusivamente compositivo, la

T 1956-9, 1956.
Hans Hartung.



pintura del expresionismo abstracto, como afirma O'Doherty, comenzó a «concebir el borde como una unidad estructural a través de la cual la pintura entraba en diálogo con la pared que había debajo»[39]. La intensidad con que el uso del gran formato condiciona este diálogo se explica por la intención de volver a configurar un espacio arquitectónico mediante la pintura, e incluso de sustituirlo con su presencia:

> Dado que mis cuadros son grandes, llenos de color y sin enmarcar, y que las paredes de los museos son generalmente inmensas y formidables, existe el peligro de que los cuadros se relacionen con las paredes como si fueran áreas decorativas. Esto sería una distorsión de su significado, ya que los cuadros son íntimos e intensos, y son lo opuesto a la decoración; y han sido pintados a escala de la vida normal más que a una escala institucional. A veces he tratado este problema con acierto, tendiendo a amontonar los cuadros más que a separarlos. Saturando la habitación con el impacto de la obra, ésta vence a las paredes y la fuerza de cada obra individual me resulta más evidente[40].

Sin título [*Untitled*], 1967.
Sam Francis.

Los instrumentos necesarios para crear un espacio de esas características los proporcionaron las series de cuadros, que constituyen la casi totalidad del catálogo de pintores como Rothko, Newman, Still, Pollock, Motherwell o Reinhardt. Es natural que fuese así, pues cada pintura, concebida como una entidad individual, poseía ciertas limitaciones. Desde que se hubo proclamado la bidimensionalidad del plano pictórico, el campo de energía que generaba un único cuadro se dispersaba hacia el exterior y se dirigía al espacio circundante; la situación había sido distinta cuando los

K S I, 1959.
Morris Louis.

[39] [...] «to conceive the edge as a structural unit through which the painting entered into a dialogue with the wall beyond it». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*…, p. 27.

[40] Mark Rothko, citado en COMPTON, M. *Mark Rothko*, s. p.

cuadros aún eran entendidos como cubos de escenificación, como entidades autónomas cuya lógica estructural dirigía la energía de la composición hacia el interior. De este modo afectó al expresionismo abstracto la emancipación de la naturaleza que Newman defendía enérgicamente.

A todo ello se debió el interés de muchos de aquellos pintores por exponer sus obras aisladamente, lejos de otros cuadros que interfirieran en su contemplación. Una serie generaría un conjunto de conexiones que fluirían a lo largo de la topografía de un espacio dado:

> Still […] se refería a su propio trabajo como «orquestal», como si fuera una «sinfonía donde cada pintura tiene su papel… Ninguna se detiene en sí misma, ninguna está completa consigo misma. Es una continuación de pinturas previas que se renueva con otras sucesivas»[41].

Esto no significa que el interés de estos pintores por el espacio fuera más allá de lo meramente pictórico, de cuestiones plásticas que nada tenían que ver con problemas arquitectónicos. Eso se deduce de la respuesta que dio Rothko a José Guerrero, a comienzos de la década de 1950, cuando éste le preguntó su opinión acerca de la colaboración entre pintores y arquitectos:

> «No me interesa en absoluto… primero, porque los edificios los tiran cada treinta años y segundo que no les interesamos más que para rellenar huecos… no, no me interesa». Esto me aclaró a mí muchas cosas porque yo en aquella época había estado experimentando con cemento y silicatos, pensando en la pintura mural… aquello me lo quitó de la cabeza…[42]

Vista de la capilla Rothko, 1965-1966. ➤

[41] «Still […] referred to his own work as "orchestral", as if it were a "symphony in which each painting has its part… No painting stops with itself, is complete of itself. It is a continuation of previous paintings and is renewed in successive ones"». CERNUSCHI, C. *Not an Illustration but the Equivalent…*, p. 97.

[42] José Guerrero, en ORTUÑO, Pancho. «Conversación con José Guerrero». En AA.VV. [BONET, Juan Manuel; ORTUÑO, Pancho; PLEYNET, Marcelin.] *José Guerrero*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 107.

Rothko fue el artista que más pudo haber disfrutado del privilegio de ver sus obras expuestas en espacios construidos para ello, pero su muerte tuvo lugar antes de la inauguración de la capilla de Houston. Tampoco llegaría a ver su sala en la Tate Gallery de Londres. Su enfermedad y el enrarecimiento de su carácter tuvieron el peor de los desenlaces. Esto, junto con su búsqueda de un ideal, casi una utopía, ha contribuido a propagar una imagen errónea de su obra. Lo que sí parece cierto es que, a lo largo de su vida, la historia le devolvió plenamente las mayores preocupaciones del hombre del romanticismo:

> Rothko tenía un lado bastante romántico. Creía que se puede conmover a un ser humano mediante una obra de arte. No estoy segura si alguna vez llegó a pensar que lo había conseguido, pero si dijo que sí es porque trataba de engañarse. No obstante, tenía esa esperanza[43].

[43] Dore Ashton, en ALEXANDER, K. *Rothko's Rooms*.

CONTINENTE Y CONTENIDO

> A medida que la modernidad envejece, el contexto se convierte en contenido. En una peculiar inversión, el objeto introducido dentro de la galería «enmarca» la galería y sus leyes[44]. B. O'DOHERTY

EL ARTE HA SIDO y sigue siendo lo que sus compradores quieren que sea:

> Hace ya muchos años alguien preguntó a Alfred Hitchcock que cuándo los cineastas escaparían de las poderosas imposiciones comerciales que lleva consigo la consecución de una película. El famoso director respondió que en el momento en que un filme no costara más caro que un bolígrafo y una hoja de papel[45].

La voluntad de las clases dominantes ha configurado la historia del arte, especialmente desde que el arte dejó de ser artesanía para entenderse del modo en que hoy se concibe. En aquel momento, dejando aparte los templos e iglesias y otros espacios más o menos accesibles, eran los palacios y las residencias de la realeza, la aristocracia, la alta burguesía y el alto clero los que

---

[44] «As modernism gets older, context becomes content. In a peculiar reversal, the object introduced into the gallery "frames" the gallery and its laws». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*…, p. 15.

[45] BARBÁCHANO, Carlos. *El cine, arte e industria*. Barcelona, Salvat, 1973, p. 19.

albergaban las colecciones de arte, razón por la que su disfrute quedaba restringido a unos pocos privilegiados. Esta situación se mantuvo hasta la llegada del período ilustrado, cuando algunas de ellas pasaron a formar parte del recién constituido patrimonio nacional, lo que permitiría que fuesen mostradas a un público cada vez más amplio. Los monarcas decidirían, en algunos casos, destinar a ese mismo fin las colecciones reales, lo que daría origen a museos como el del Prado, en Madrid —por decisión del rey Fernando VII—, o el Kunsthistorisches, en Viena —por decisión del emperador Francisco José I—.

Este movimiento migratorio del arte desde la esfera de lo privado a la esfera de lo público, plantearía algunos problemas de ubicación, porque demandaba la urgencia de empezar a pensar en un tipo de arquitectura capaz de satisfacer necesidades inusitadas hasta el momento. Sería a principios del siglo XIX cuando se construyesen los primeros espacios dirigidos al servicio del arte, que ya había empezado a exhibirse en edificios preexistentes, o museos de planta antigua. Algunos de estos últimos conservan, todavía hoy, el parecido con inmensos almacenes, lo que puede atribuirse a la inexistencia, en el momento de su creación, de un cuerpo teórico capaz de dar solución a las complejidades que resultan de «la necesidad de "conservar" el edificio, considerado de por sí como pieza de valor museístico, y de la necesidad de hacerlo funcional y útil para los fondos que alberga, lo que crea inconvenientes técnicos, artísticos, arquitectónicos y museográficos»[46].

La galería del archiduque Leopoldo Guillermo, 1651-1653. David Teniers el Joven. ➤

[46] LEÓN, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía.* Madrid, Cátedra, 1982, p. 86.

El nacimiento de los mayores museos del siglo XX debería fundamentalmente su origen al auge del coleccionismo que tuvo lugar a mediados del siglo XIX en América. Europa ya había asistido al nacimiento de la National Gallery, en Londres, a partir de las colecciones de Sir George Beaumont y John Julius Angerstein, aunque la iniciativa y el carácter previsor de los grandes magnates americanos serían puntos de partida de museos como la National Gallery of Art, de Washington, y el Metropolitan Museum, el Museum of Modern Art, o el Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York.

La llegada del movimiento moderno y la nueva arquitectura, a principios del siglo XX, contribuyó en gran medida al desarrollo de los nuevos museos, que diseñarían arquitectos como Mies van der Rohe, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright. Sin embargo, en ocasiones, se agudizarían también las diferencias entre arquitectos y artistas. En mayor medida que la vivienda o los edificios oficiales, el museo se convertiría en el reducto donde los arquitectos podrían permitirse desarrollar libremente sus proyectos.

La posibilidad de convertir el museo en un objeto bello por sí solo será un estímulo alimentado en parte por la naturaleza del material que integra su contenido. El diseño de un edificio que, reducido a pequeña escala, adquiera la categoría de pieza escultórica, a veces reportará deficiencias derivadas de la falta de atención hacia los aspectos funcionales:

> La consecución de esta particularidad que le hace 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[47].

Esta actitud ha llegado a alcanzar extremos radicales, originando situaciones como la protagonizada por Renzo Piano y Richard Rogers al proyectar el Centre Georges Pompidou en París:

> Piano y Rogers discutieron con el comisario del Beaubourg y director del museo, Pontus Hulten, que el arte que se iba a colgar en el edificio fuera instalado de tal modo que no interfiriese con los principios arquitectónicos inherentes del edificio[48].

La postura de estos arquitectos es una consecuencia de la tradicional separación entre las diferentes disciplinas artísticas. El hecho de entender las relaciones entre arte y arquitectura como meras interferencias, en lugar de como intercambios, refleja, en realidad, una preocupación por salvaguardar los atributos que las identifican y las diferencian de otras. Pintura y escultura reclaman para sí mismas el marco y el pedestal, respectivamente, dos incisos en la continuidad del entorno arquitectónico, mientras que la arquitectura se reserva la exclusividad del espacio. Los intentos de aproximación van a tener lugar sólo cuando todas ellas comiencen a desprenderse de estos distintivos.

En el camino hacia la disolución de estas fronteras, tendrá una importancia decisiva la forma en que el interior y el exterior de los espacios donde se exhiba el arte dialogue con su contenido. Esta disolución, que, por el momento, parece haber encontrado su

---

47 MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, pp. 221-222.

48 «Piano and Rogers argued with Beaubourg curator and museum director Pontus Hulten that the art which was to hang in the building be installed in such a way so as not to interfere with the inherent architectural principles of the building». SHAPIRO, Barbara. *Architectural References: The Consequences of the Post-Modern in Contemporary Art and Architecture* [en línea]. <http://www.ccca.ca/c/writing/s/shapiro/sha001t.html> [consulta: 21-2-2010].

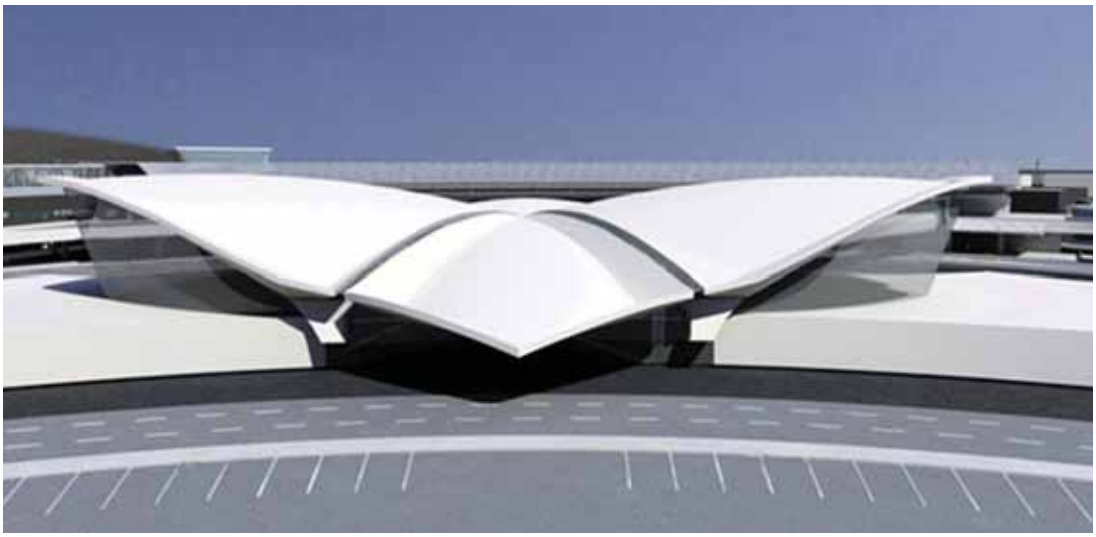
punto culminante en la década de los noventa, en modo alguno puede ser pronóstico de la desaparición de la pintura, la escultura o la arquitectura, cuyos recursos, al ser sometidos a intercambio, remiten aún con más fuerza al lugar de donde proceden. Que se incrementen esos recursos en nuevas formas de arte que resultan de la fusión de un conjunto no garantiza la calidad del producto final, pero hace posibles nuevos modos de actuación y de enfoque del proceso artístico.

Un primer paso en ese intercambio disciplinar viene dado por la arquitectura donde predomina el paralelismo entre el exterior y el contenido. Este paralelismo se materializa a través de la coherencia conceptual y formal entre el elemento más superficial del edificio y la función para la que se construye: su fisionomía es la consecuencia y el reflejo de la actividad que se desarrolla en el interior. En la terminal TWA del Aeropuerto Kennedy, de Eero Saarinen, o el Gimnasio Nacional, construido para los Juegos Olímpicos de Tokio en 1964, de Kenzo Tange, se han empleado principios compositivos propios de la escultura, que se ponen al servicio de funciones en absoluto vinculadas con las artes plásticas.

Terminal TWA, Aeropuerto Kennedy, 1956-1962. Eero Saarinen. ➤

Existe, también, la posibilidad de hacer coincidir los principios formales del continente y el contenido, y esta coincidencia tiene lugar en el ámbito de la arquitectura de museos. Hacerla evidente ha sido la intención de arquitectos como Ieoh Ming Pei y Frank Gehry, lo que se advierte en edificios como el East Building de la National Gallery

Museo Guggenheim, Bilbao, 1997. Frank Gehry. ➤



of Art de Washington y el Everson Museum of Art, del primero, o el Museo Guggenheim de Bilbao, del último. Javier Maderuelo ha definido este lenguaje como «un tipo de arquitectura cuyas sugerencias figurativas la enlazan con la tradicional representación de la escultura por un lado, mientras que, por otro, provoca las mismas asociaciones con un repertorio formal abstracto que le emparentan con algunas esculturas de Naum Gabo, Antoine Pevsner o Kenneth Martin»[49].

El avance que mayores repercusiones tendrá, sin embargo, en la confrontación del arte con el espacio será el de establecer un contacto íntimo, de radical novedad, entre los elementos que conforman la topografía del interior de un espacio y lo que en él se contiene. En la medida en que ese interior se desprenda de significados ajenos a su propia configuración y adquiera una mayor neutralidad formal, podrá acentuarse el contacto, pues esta neutralidad va a favorecer que los artistas dispongan de libertad para decidir el modo en que instalan su propia obra. Algo que, hoy en día, no puede dejar de asociarse ya con la concepción de los museos y salas o galerías de arte contemporáneo, que aparecen «como soporte, como lienzo, sobre el que el artista "instala" su obra plástica, y como propia y auténtica "instalación" arquitectónica: como continente y como contenido de una misma idea que es vista desde dos disciplinas diferentes que pretenden dialogar sobre el espacio en un mismo lugar físico que se configura entre ambas»[50].

---

[49] MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 33.

[50] *Ibid*., p. 203.

Uno de los primeros artistas que defendió esa libertad fue Gustave Courbet, al organizar su propia exposición individual cuando fue excluido de la Exposición Universal de 1855:

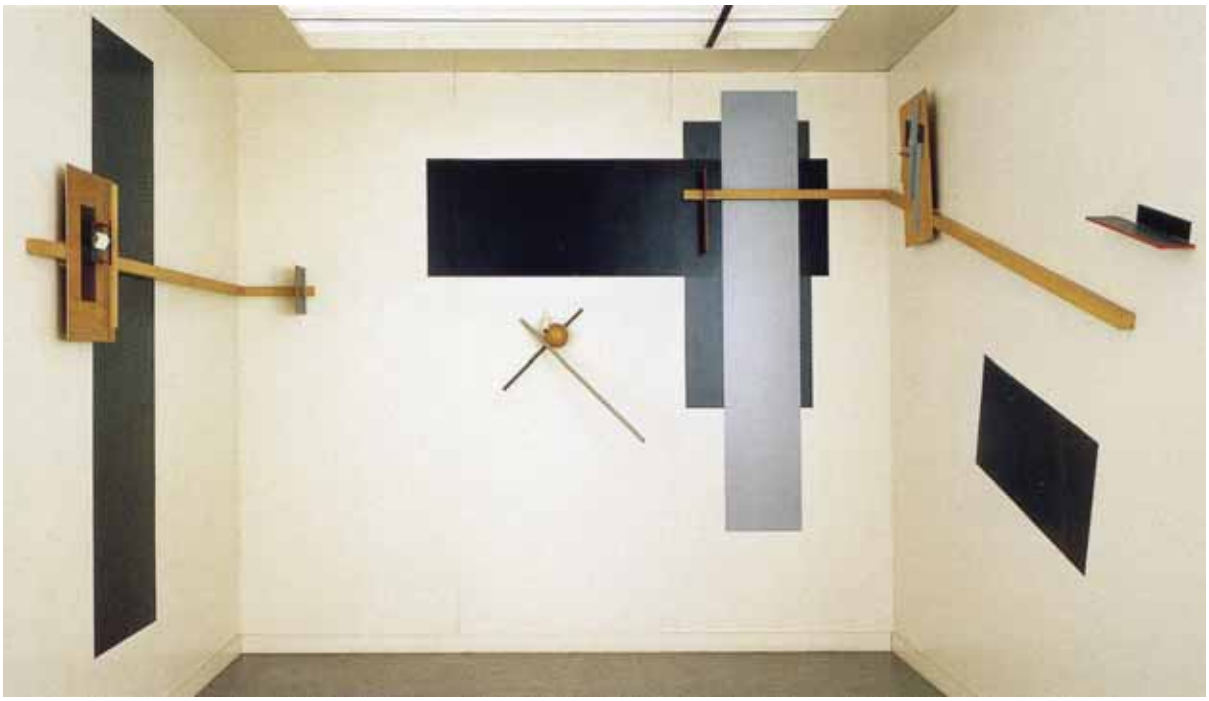
> Champfleury me hará un catálogo explicativo que se venderá y yo venderé también fotografías de mis cuadros[51].

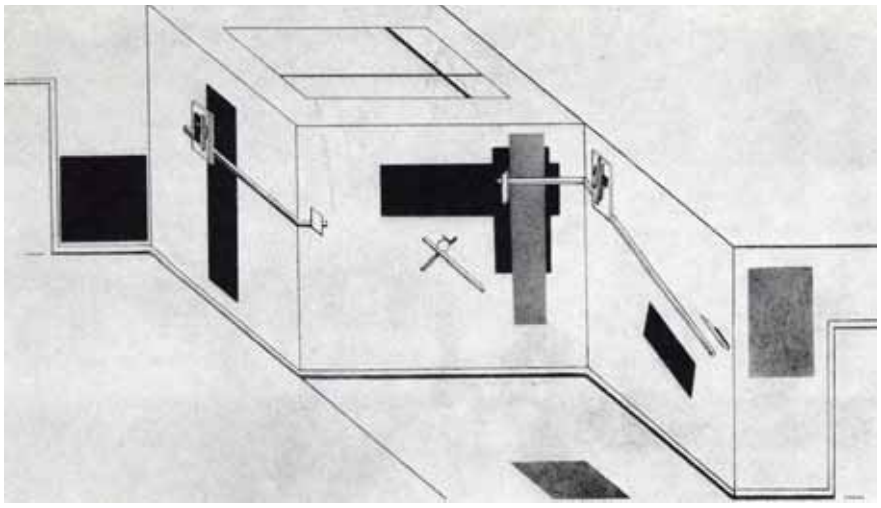
Manet y Rodin tomarían la iniciativa un tiempo después —en 1867 y 1900, respectivamente—, un gesto que, por su radicalidad y su autocomplacencia, debió gustar especialmente a los artistas de la ya inmediata vanguardia, que lo llevarían hasta sus últimas consecuencias. De esta manera, Courbet activó el mecanismo que, gradualmente, acabaría atribuyendo el espacio expositivo al dominio del artista.

No dejaría de ser un proceso imparable, aunque desigual. Hubieron de transcurrir más de veinte años antes de que El Lissitzky y otros constructivistas comenzasen a trabajar directamente sobre el diseño de espacios no ilusorios desde el ámbito del arte, con arreglo a fines exclusivamente artísticos. Desde la aparición de la perspectiva, se había obligado al espectador a percibir el espacio como un puro sistema de convenciones, que la pintura, sobre todas las artes, no había hecho más que enfatizar. La pérdida del ilusionismo, a partir de la revolución impresionista, le otorgaría progresivamente, entre otras cosas, la autonomía necesaria para llegar a introducir el contexto espacial en la composición del cuadro, lo que daría lugar a procedimientos más o menos contundentes.

---

[51] Gustave Courbet, citado en REYERO, Carlos. *Courbet*. Madrid, Historia 16, 1993, p. 79.





Según se vio en el capítulo anterior, actitudes más sutiles utilizarían estrategias no ajenas a la tradicional pintura de caballete, ubicando —como harían los pintores del expresionismo abstracto y la color field painting— el centro de atención del cuadro fuera de sus límites físicos:

> Cuando el peso principal de un objeto se localiza dentro del marco, poco importa que las partes periféricas del mismo desaparezcan volviéndose invisibles; pero si las partes dadas de un objeto apuntan irresistiblemente a un centro externo al marco, dicho centro, aunque escape a la vista, participará, con su peso y su localización, en el juego de fuerzas compositivo[52].

Por otra parte, no faltarían prácticas más extremas, como las de Lucio Fontana, Alberto Burri o Marcel Duchamp en *El gran vidrio* [*Le grand verre*] (1915-1923), quienes usarían la transparencia y la perforación de las superficies como medio para incorporar el contexto de un modo más concluyente.

Espacio *Proun*, 1923 (reconstrucción de 1965). El Lissitzky.

Esta novedad se debió, en parte, a las circunstancias que rodearon a la pintura desde el comienzo de la modernidad y a las nuevas necesidades que ésta empezaba a demandar, un proceso complejo dentro del cual la inclusión del espacio fue sólo una de ellas, como también lo sería el replanteamiento de los significados del objeto artístico.

Este último seguiría un recorrido irregular a lo largo del siglo XX, pasando por la diversificación, la desintegración, la desaparición y el retorno, consecutivamente. El objeto escul-

Espacio *Proun*, 1923. El Lissitzky.

[52] ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versión definitiva. Madrid, Akal, 2001, p. 72.

tórico sufrirá las consecuencias que esto traería consigo de un modo particularmente drástico con respecto a las demás disciplinas:

> La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser el paso más decisivo para que la escultura «rapte» el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore a la propia obra[53].

Uno de los primeros casos conocidos donde tiene lugar esta operación es el *Edificio Merz* [*Merzbau*] que Kurt Schwitters comenzó a construir dentro de su casa de Hannover, en 1923: la *Catedral de la desdicha erótica* [*Kathedrale des erotischen Elends*], un espacio compuesto de trastos viejos que el artista ensambló como un collage, de una forma aparentemente arbitraria. En esta intervención se revelaba un impulso decorativista todavía muy primario, que residía en la necesidad de embellecer el entorno en función de unos criterios estéticos determinados.

No obstante, la expansión hacia la escala de lo ambiental de todo lo que Schwitters había producido en dos dimensiones, justificaría una serie de posteriores ocupaciones del espacio, donde «el suelo, el techo, las paredes, las esquinas, etc. también se estudian desde la perspectiva de su interacción con la obra de arte que ya no es necesariamente un objeto, sino que quizás puede constituir también un entorno. El espacio puede dividirse o llenarse, hasta llegar a vedar por completo el acceso a los espectadores a la exposición de la galería de arte o del museo»[54].

---

53 MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 210.

54 Barbara Rose, citada en MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 212.

◄ *Edificio Merz* [*Merzbau*], 1923-*ca.*1936. Kurt Schwitters.

Como consecuencia de esta situación, contenido y continente, indisolublemente vinculados, llegarán a formar una sola pieza, una relación basada en la total dependencia del primero con respecto al segundo, algo que ya había anticipado Duchamp con sus ready-made. Hasta tal punto es así, que la sola incorporación de cualquier objeto al contexto del arte, a un nivel conceptual y físico al mismo tiempo, le confiere categoría artística: fuera de él, es inexistente como obra de arte.

La misma inversión afectará, años después, al minimal:

> La diferencia esencial entre cualquier escultura del pasado y *Equivalente VIII* (1978), de Carl André [...] es que la obra de André depende totalmente del museo. Un Rodin en un estacionamiento sigue siendo un Rodin mal colocado; *Equivalente VIII* en el mismo estacionamiento simplemente no es más que un montón de ladrillos. Sólo el museo le proporciona la etiqueta que la identifica como arte[55].

El moderno concepto de instalación —que otro artista del minimal, Dan Flavin, utilizó por primera vez para dar nombre a su propio trabajo— comprende este tipo de obras, basadas en la interrelación entre varios elementos y el espacio que los contiene. Considerada hoy como un género independiente, disfruta de carta blanca para aglutinar recursos extraídos de diversas fuentes, que no siempre provienen de la esfera del arte. Ha sido definida como:

> Una forma de hacer arte que rechaza la concentración sobre un objeto en favor de la consideración de las relaciones entre un

[55] HUGHES, R. *El impacto de lo nuevo*..., p. 369.

> número de elementos o de la interacción entre las cosas y sus contextos[56].

Esta descripción está ya lejos de atender a las antiguas relaciones de jerarquía donde el espacio quedaba relegado a un segundo plano, aunque no llega a concederle un lugar primario. Sin embargo, antes que someterlo a una simple relación equitativa con una serie de elementos, algunos artistas aspiran a liberarlo de su condición de continente, utilizando esos mismos elementos para redefinirlo y aportar nueva información sobre él. Puestos así los recursos a su servicio, se puede añadir que no son los objetos, ni los materiales empleados los protagonistas de la obra, porque cederán todo valor artístico únicamente al espacio, que pasa a serlo en su lugar.

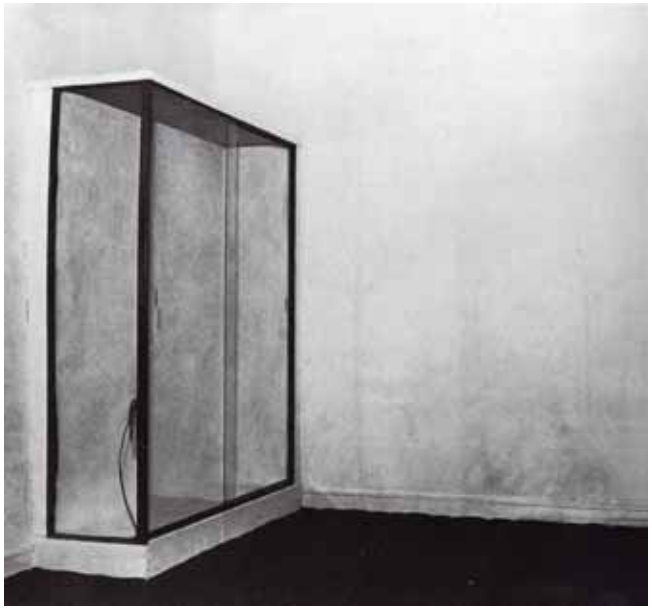
Por este motivo, será necesario distinguir, dentro del conjunto de instalaciones, aquellas donde el espacio ya no es el sitio donde se exhibe la obra, sino la obra misma.

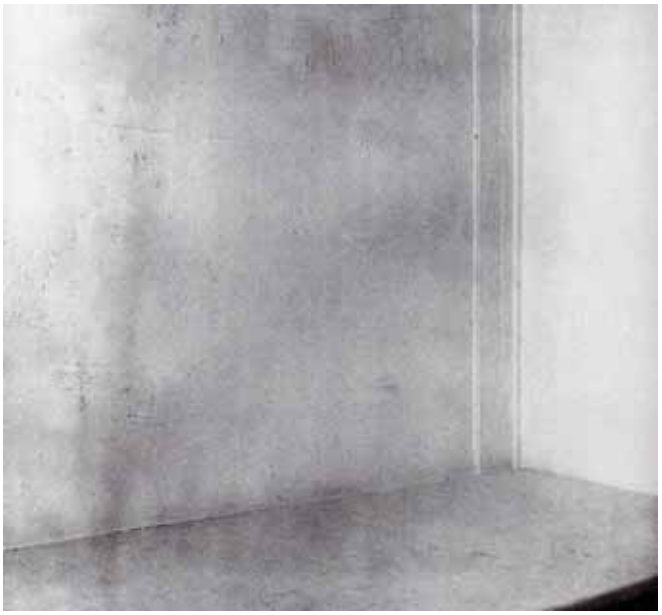
No hay una opinión compartida con respecto al momento final de la modernidad, que la crítica sitúa en diferentes fechas. Por el contrario, es fácil elaborar una síntesis de sus premisas. Ubicar a un artista dentro de este período o no, depende de la medida en que sus propuestas personales coincidan con aquéllas. Todavía en 1958 era demasiado pronto para pensar en la polémica que provocaría la pretendida sacralización que el espacio expositivo asumió a lo largo de la modernidad. Sería el año en que Yves Klein presentaba su obra *El vacío* [*Le vide*] (1958) en la galería Iris Clert de

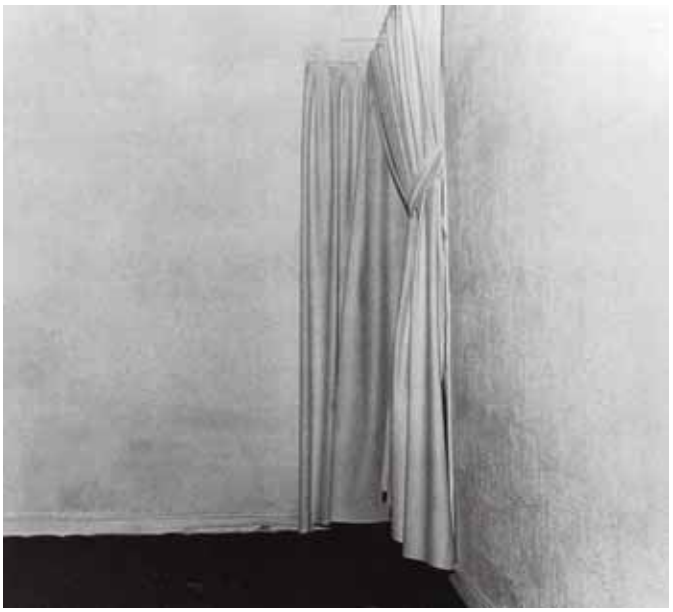
---

56 «A kind of art making which rejects concentration on one object in favour to a consideration of the relationships between a number of elements or of the interaction between things and their contexts». AA.VV. [ARCHER, Michael; OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael.] *Installation Art*. London, Thames & Hudson, 1994, p. 8.

El vacío [*Le vide*], 1958. Yves Klein. ➤







París. Casi veinte años más tarde, cuando el debate se encontraba en su punto culminante, Brian O'Doherty describió la forma en que la modernidad había entendido esta sacralización:

> Una galería se construye bajo leyes tan rigurosas como bajo las que se construye una iglesia medieval. El mundo exterior no debe entrar en ella, así que las ventanas habitualmente están selladas. Los muros están pintados de blanco[57].

El vacío ilustra la confianza que Klein tenía en estos ideales, lo que indiscutiblemente le vincula con la modernidad. Para llevar a cabo esta obra, el artista decidió vaciar la galería, manteniendo una pequeña parte del mobiliario, que luego blanqueó, junto con las paredes del interior de la sala. El exterior, por el contrario, fue pintado de azul, el color con el que Klein filtró casi siempre su arte. Parecía compartir con Kandinsky la fe en la capacidad simbólica del blanco, que éste comparaba con «un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. […] Es la nada juvenil o, mejor dicho, la nada anterior al comienzo, al nacimiento»[58].

Con *El vacío*, comprendió que vaciar un espacio podía ser el mejor modo de hacer perceptibles los significados que éste pudiera contener:

El lleno [*Le plein*], 1960. Arman. ➤

> Lo que la Gran Prensa estará obligada a hacer constar oficialmente por escrito es que el 40% de los visitantes reaccionan positivamente, captando el estado de sensibilidad pictórica e imbuidos del intenso clima que reina con fuerza dentro del aparente vacío de la habitación[59].

---

[57] «A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*…, p. 15.

[58] KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós, 1999, pp. 77-78.

[59] Yves Klein, citado en STICH, Sidra. *Yves Klein*. Catálogo de la exposición. Stuttgart, Cantz; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; 1994, p. 138.

La crónica que el propio Klein elaboró acerca del transcurso de la exposición continúa describiendo las reacciones de los visitantes que acudían a la galería:

> Algunas personas eran incapaces de entrar, como si una barrera invisible se lo impidiera. Un día, uno de los visitantes me gritó: «Regresaré cuando el vacío esté lleno…» Le respondí: «Cuando esté lleno, ya no podrás entrar»[60].

Esa sería la situación que el mismo espectador pudo haber encontrado dos años después, cuando Arman realizó *El lleno* [*Le plein*] (1960), abarrotando la misma galería de basura y haciéndola, por tanto, inaccesible.

La acción de Klein fue la primera de una serie de gestos que oscilaban peligrosamente entre lo audaz y lo anecdótico, en un equilibrio que sólo mantenían las circunstancias que habían dado lugar a su elaboración. Probablemente, por aquel tiempo concibió Piero Manzoni el proyecto, nunca llevado a cabo, de activar un espacio vacío mediante la inclusión de una nota en la que pudiera leerse: «Aquí está el espíritu del artista». Esta idea fue replicada en 1991, cuando Gavin Turk vació su estudio, dejando una placa similar a la nota de Manzoni que igualmente aludía a la presencia del autor. Lo que dio sentido a estas intervenciones y garantizó su eficacia fue la importante carga simbólica que la modernidad —y, en especial, la experiencia del ready-made— había atribuido al espacio de la galería, pues proponían un modo de llenar el *aparente vacío* potenciando su simbología con la mínima cantidad de recursos.

---

60 *Ibid*., p. 139.

Al amparo de un proceso distinto, como fue la desmaterialización del objeto artístico —según la expresión de Lucy Lippard—, otros artistas continuarían trabajando en esa delicada línea. En 1969, Daniel Buren bloqueó el acceso a la galería donde debía celebrarse su exposición, utilizando telas de franjas. Ese mismo año, Robert Barry hizo cerrar una galería, en cuya puerta se leyera: «Durante la exposición, la galería permanecerá cerrada». Barry expresaría la necesidad de utilizar el recurso del lenguaje, por su validez para mitigar el problema de la legibilidad, presente en este tipo de obras:

> En mi obra el mismo lenguaje no es arte… Uso el lenguaje como un signo para indicar que hay arte, la dirección en la que se da arte y para preparar a alguien para el arte[61].

Esta misma función se podría atribuir al espacio expositivo, que se había convertido en la materialización de la vertiente conceptual del contexto artístico. Manzoni y Duchamp hicieron uso de su poder como autentificador de la obra de arte, de su capacidad para imprimir sobre cualquier elemento de su contenido el aura de lo artístico. Respaldados por la seguridad que este poder les proporcionaba, pusieron a prueba su alcance enseñando un arte que se encontrase al límite de la inexistencia, lo que demuestran obras como *Aliento de artista* [*Fiato d'artista*] (1961), del primero, y su importante predecesora, *Aire de París* [*Air de Paris*] (1919), del segundo.

Por todo ello, en los casos donde un arte tan cercano a lo inmaterial fue extraído del espacio expositivo, llegó a correr el peligro de

---

[61] Robert Barry, citado en MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos*. Madrid, Akal, 1988, p. 260.

pasar desapercibido. Este riesgo estaba presente en *Plácido monumento cívico* [*Placid Civic Monument*] (1967), de Claes Oldenburg, que consistió en excavar una fosa en Central Park para rellenarla posteriormente con la tierra removida.

Las características no perceptibles del espacio no serían, sin embargo, las únicas sometidas a investigación. Su fisicidad ha sido la principal motivación de una larga serie de artistas. Encabezan la lista aquellos que han dado comienzo a esta investigación enfatizando sus límites. Este será el caso de las *Habitaciones de medida* [*Measurement Rooms*], que Mel Bochner comienza a realizar a partir de 1969, en las que yuxtapone la percepción visual —que transmite la información a través de la vista— y la percepción abstracta —que, superando la apariencia, proporciona información a través del conocimiento—. Esta estrategia revela cierto parentesco, entre otras cosas, con las presentaciones simultáneas del objeto, su imagen y la palabra que lo define, que fundamentan la obra de Joseph Kosuth.

Minuciosamente medido, el espacio se convierte en una maqueta a escala real. El empleo de un recurso que reflexiona sobre la obviedad y que, no obstante, ofrece resultados poco previsibles, demuestra la simplicidad del pensamiento convencional y sus dificultades para procesar una serie de datos en más de una dirección. Éste y otros mecanismos del pensamiento serían sometidos a análisis por Mel Bochner y algunos artistas de su tiempo, llevándoles a conclusiones primordiales para el desarrollo de su obra:

> Un supuesto fundamental en gran parte del arte de los últimos tiempos era que las cosas tienen propiedades estables, es decir, límites […]. Los límites, sin embargo, son sólo una invención de nuestro deseo de detectarlos[62].

Sobre este presupuesto se construye también la obra de Fred Sandback:

> Una propiedad peculiar del espacio es que requiere fronteras para poder ser visible. Sin límites que lo definan, el espacio permanece informe, disuelto en una continuidad sin final[63].

Son pocos los espacios que carecen de límites a los que el espectador común pueda tener acceso. Aquellas imágenes que el hombre del romanticismo asoció al sentimiento de lo sublime —los abismos y las cumbres, o las enormes llanuras— representan ese espacio inabarcable para el pensamiento humano. La razón necesita medirlo para conocer su totalidad, fraccionarlo para ejercer control sobre él. Sandback experimenta con el funcionamiento de este sistema insinuando con hilos tensados una serie de planos y volúmenes incorpóreos que compartimentan el espacio. Al reducir hasta un estado previo a la desaparición los elementos que identifican dichos planos y volúmenes, se activa automáticamente un proceso de reconstrucción imaginaria, que comienza fuera y termina dentro de la mente del espectador.

En el interés por liberar al espacio de su función como continente, Sandback desarrolla una vía distinta a la de los demás artistas del minimal:

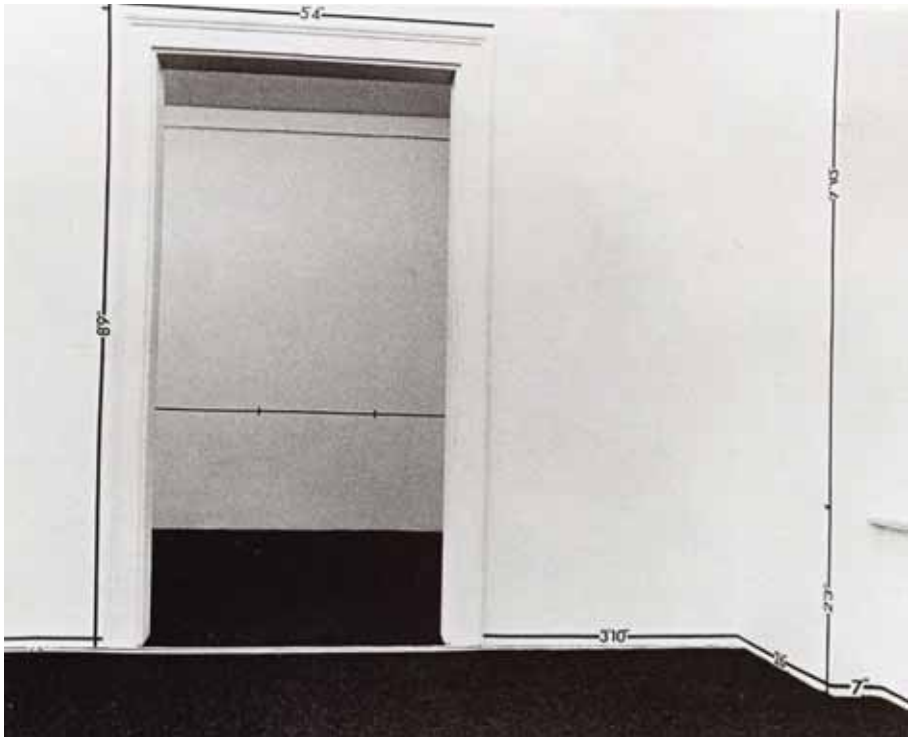
---

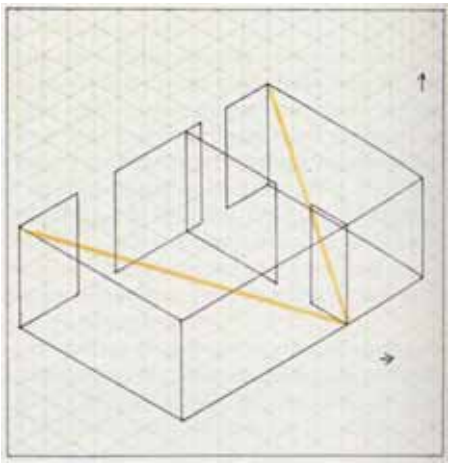
62 Mel Bochner, citado en LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal, 2004, p. 27.

63 «A peculiar property of space is that it requires boundaries in order for it to be visible. Without limits to define it, space remains formless, dissolved in a continuum

Habitación de medida [*Measurement Room*], 1969. Mel Bochner. ➤

Grados (Cuarto de círculo) [*Degrees (Cuarter Circle)*], *ca.* 1969. Mel Bochner. ➤


54"
96"
310"
16"
7"



> La solución no era sólo abandonar el volumen encerrado (tanto Judd como Morris lo habían hecho en algunos de sus trabajos), no sólo implicar directamente el espacio arquitectónico, como Flavin y Andre habían hecho con entusiasmo, sino encontrar un modo de dar forma al espacio de manera que no hubiese diferencia material entre el objeto y su contexto. Sólo esto aseguraría el éxito de la investigación perceptual del espacio[64].

La necesidad de los límites queda evidenciada en *Despeje I* [*Clearing I*] (2004), de Antony Gormley, pues su aparente disolución provoca el desconcierto del espectador que penetra en el entramado de metal. El espacio que lo contiene se multiplica gracias a la ilusión de continuidad que genera la monotonía de ese entramado. La utilización de un recurso a través del que mirar al espacio revela que es este último, en definitiva, el centro de atención y el objetivo de la pieza.

Despeje I [*Clearing I*], 2004. Antony Gormley. ➤

También lo será en otro tipo de obras donde el vacío de la galería es sustituido por cierto tipo de materia, expansible y aleatoria, a la que dan forma los propios límites físicos del espacio. Su incorporeidad adquiere así una consistencia que traiciona su verdadera naturaleza y descubre características espaciales que de otro modo pasarían desapercibidas. La sustitución es sólo parcial en el caso de las *Habitaciones de tierra* [*Earth Rooms*] (1968-1977), de Walter de Maria, y la obra *20:50* (1987), de Richard Wilson, pero llegará a ser total en los trabajos de Rachel Whiteread y James Turrell.

Walter de Maria instaló tres versiones de sus *Habitaciones de tierra*, en Múnich (1968), Darmstadt (1974) y Nueva York (1977). La in-

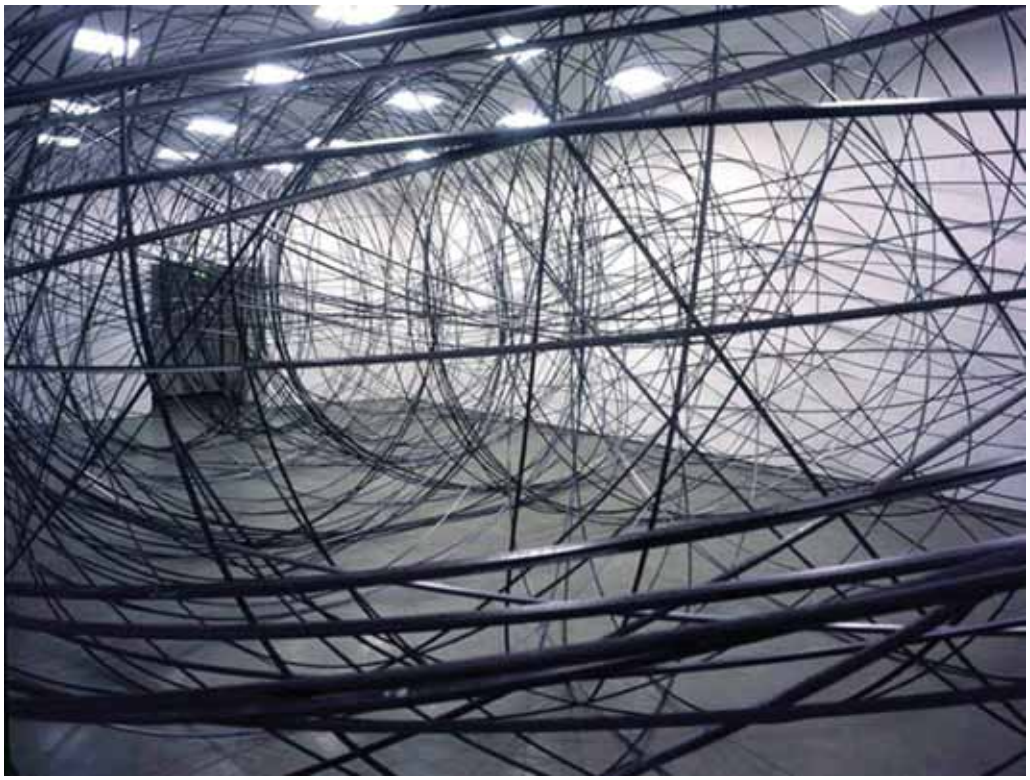
---

without end». THOMPSON, Walter. «Fred Sandback at Dia Art Foundation». *Art in America* (New York), vol. 77, enero de 1989, p. 151.

64 «The solution was not only to abandon the enclosed volume (both Judd and Morris

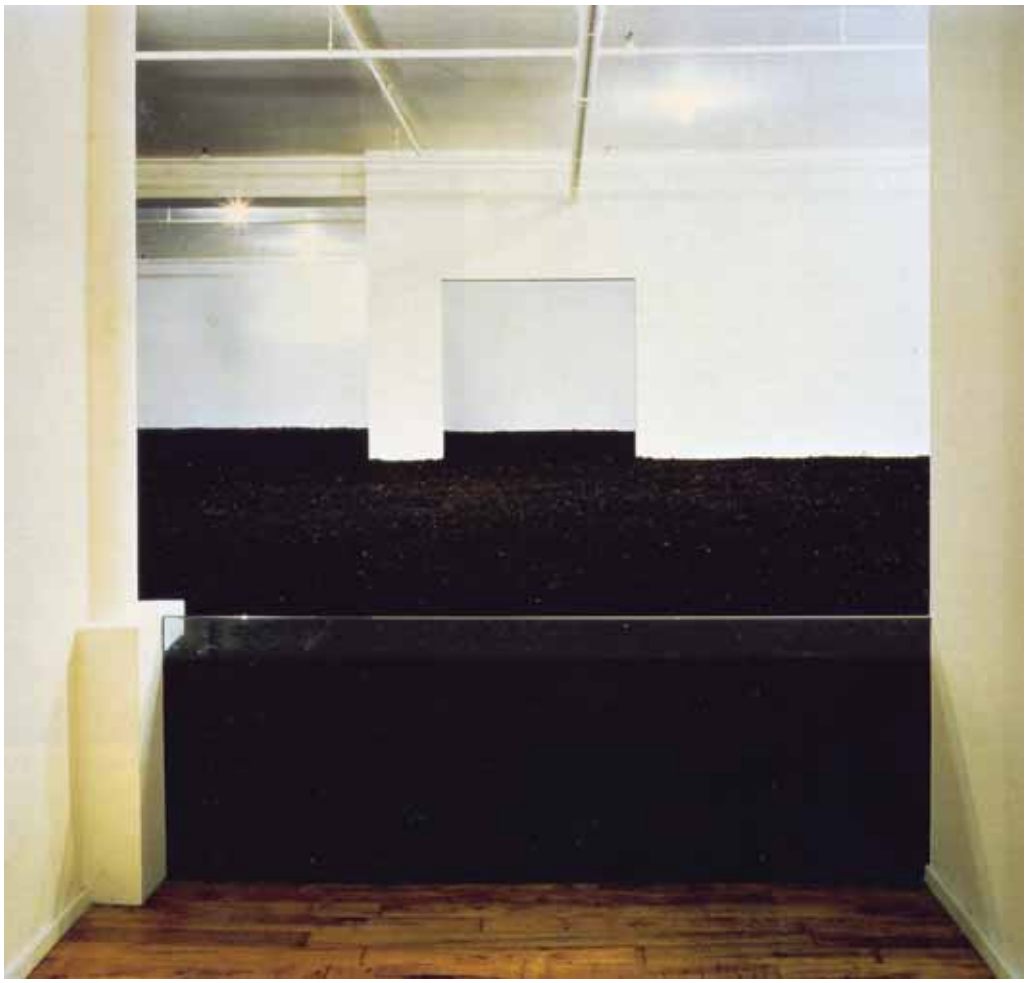
◄ *Sin título* (de *Diez construcciones verticales*) [*Untitled (Ten Vertical Constructions)*], 1977. Fred Sandback.

◄ *Sin título* (de *16 variaciones sobre 2 diagonales para la galería Heiner Friedrich*) (detalle) [*Untitled (16 Variations on 2 Diagonals for the Heiner Friedrich Gallery)*], 1976. Fred Sandback.



Habitación de tierra de Nueva York [*New York Earth Room*], 1977. Walter de Maria.

20:50, 1987. Richard Wilson.



troducción de toneladas de tierra en el interior de estas galerías provocó una inversión que convertía lo que debía ser natural en artificial; el fragmento de naturaleza pasaba a ser un elemento ajeno dentro de un espacio construido con medios artificiales. Al mismo tiempo, la obra actuaba como ya lo habrían hecho algunas intervenciones en el entorno natural, según los ideales del land art:

> El paisaje determinó la configuración de la escultura y al caminar junto a la obra el espectador / participante adquiere una consciencia de la topografía que, sin la implantación de la obra, no sería posible apreciar. La obra se refiere al terreno más que a sí misma[65].

La obra a la que se hace referencia es *Traslado* [*Shift*] (1970-1972), de Richard Serra, que actúa sobre un espacio exterior del mismo modo en que las *Habitaciones de tierra* lo hacen sobre uno interior.

Mayor sensación de desconcierto provoca *20:50*, de Richard Wilson, ya que, al contrario que en las *Habitaciones de tierra*, la obra ha sido concebida para ser penetrada por el espectador, un poderoso recurso cuando se trata de transgredir la habitual relación entre percepción y conocimiento. Utilizando el reflejo que ofrece la superficie del aceite industrial, el artista «vuelve a construir, habiendo eliminado primero los supuestos estandarizados acerca del espacio»[66]. Resulta casi imposible hacer una estimación sobre la verdadera capacidad de la sala, pues la opacidad del aceite que la ocupa disuelve en gran medida sus límites. Sobre la superficie del líquido coinciden el plano medio de la sala, el techo y la sección

---

had done that in some of their work), not only to directly involve the architectural space as Flavin and Andre had done with gusto, but to find a way of shaping space such that there would be no material difference between the object and its surroundings. Only this would ensure the success of the perceptual investigation of space». BOIS, Yve-Alain. «World and a String». *Artforum International* (New York), vol. 42, octubre de 2003, p. 31.

65 MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 216.

66 […] «he rebuilds afresh, having first cleared out the standard assumptions

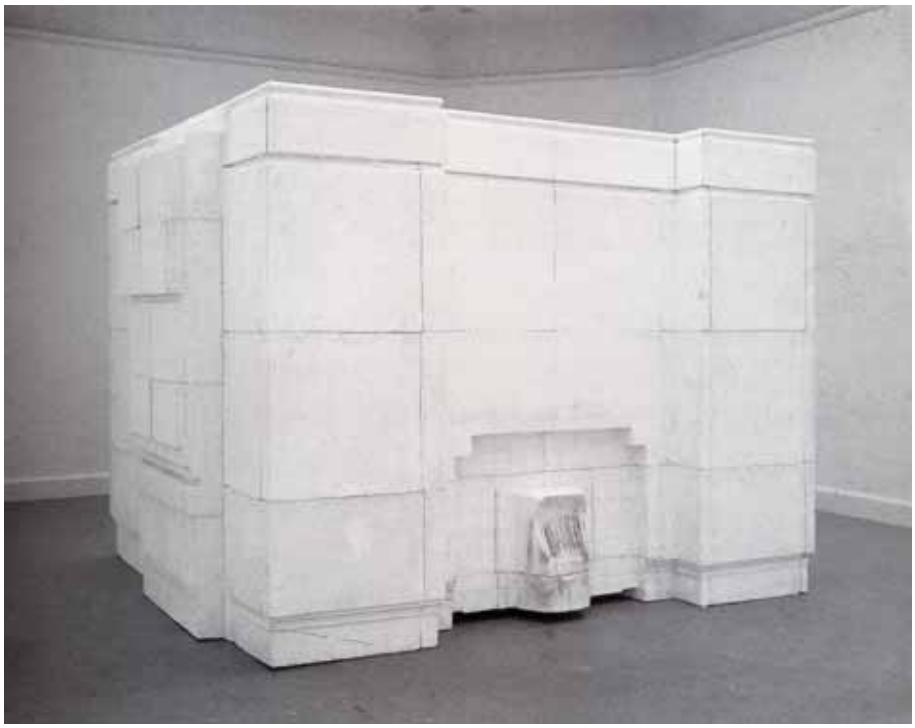
superior de las paredes, lo que sitúa al mismo nivel el punto de vista del espectador y todo lo que se encuentra por encima de éste, acusando aún más la ambigüedad.

El proceso de madurez de la obra de Rachel Whiteread comienza a partir de un momento demasiado posterior a los inicios de la postmodernidad, de forma que una cierta perspectiva histórica le ha permitido seleccionar y desarrollar alguna de sus propuestas. Mientras que su obra no puede en absoluto desvincularse de la herencia conceptual de este período, su modo de actuar y de evolucionar se aleja bastante del ritmo vertiginoso y del continuo fluir de ideas que lo han caracterizado. Al ser la figura de Bruce Nauman una de las más representativas de esta dinámica, es comprensible que su obra, tan extraordinariamente versátil, haya esbozado apenas una gran cantidad de proyectos que merecen una mirada más profunda. Whiteread centrará su atención en una de sus obras, *Un vaciado del espacio bajo mi silla* [*A Cast of the Space Under my Chair*] (1965-1968), para analizarla y llevarla hasta sus últimas consecuencias.

Aunque contrapuestas en apariencia, tanto la obra de Rachel Whiteread como la de James Turrell evidencian la ausencia del vacío haciendo visible lo invisible. Whiteread sugiere la existencia de un mundo macizo e inerte que excluye cualquier atisbo de vida. Por el contrario, la materia que llena los espacios de Turrell no es excluyente, sino accesible. Ambas comparten, entre otras cosas, su origen y cimentación en la oscuridad:

---

about the space». HICKS, Alistair. *New British Art in the Saatchi Collection*. London, Thames & Hudson, 1989, p. 154.



> Este trabajo originalmente provenía de un recuerdo particular de la infancia: sentarse dentro de armarios, el espacio y la oscuridad, y estar en una habitación completamente oscura, la sensación de un negro espacio afelpado[67].

La contraposición aparente entre Turrell y Whiteread es ilustrativa de otra que podría llevar a la conclusión de que obras como *Espectro* [*Ghost*] (1990), o *Casa* [*House*] (1993), de Whiteread, son simples esculturas de bulto redondo, o, tal vez debido a su gran escala, monumentos. En ellas, la supresión de los espacios que actúan como moldes se contrarresta con el objeto que ofrecen como resultado, pues llega a ser aún más elocuente que el original en lo concerniente a la estructura y la geografía del espacio.

Espectro [*Ghost*], 1990. Rachel Whiteread.

Sin embargo, mientras que esos objetos ofrecen una descripción que atiende a unos límites físicos reales, las piezas tridimensionales de Turrell diluyen los límites a través de la luz para recrear espacios irreales:

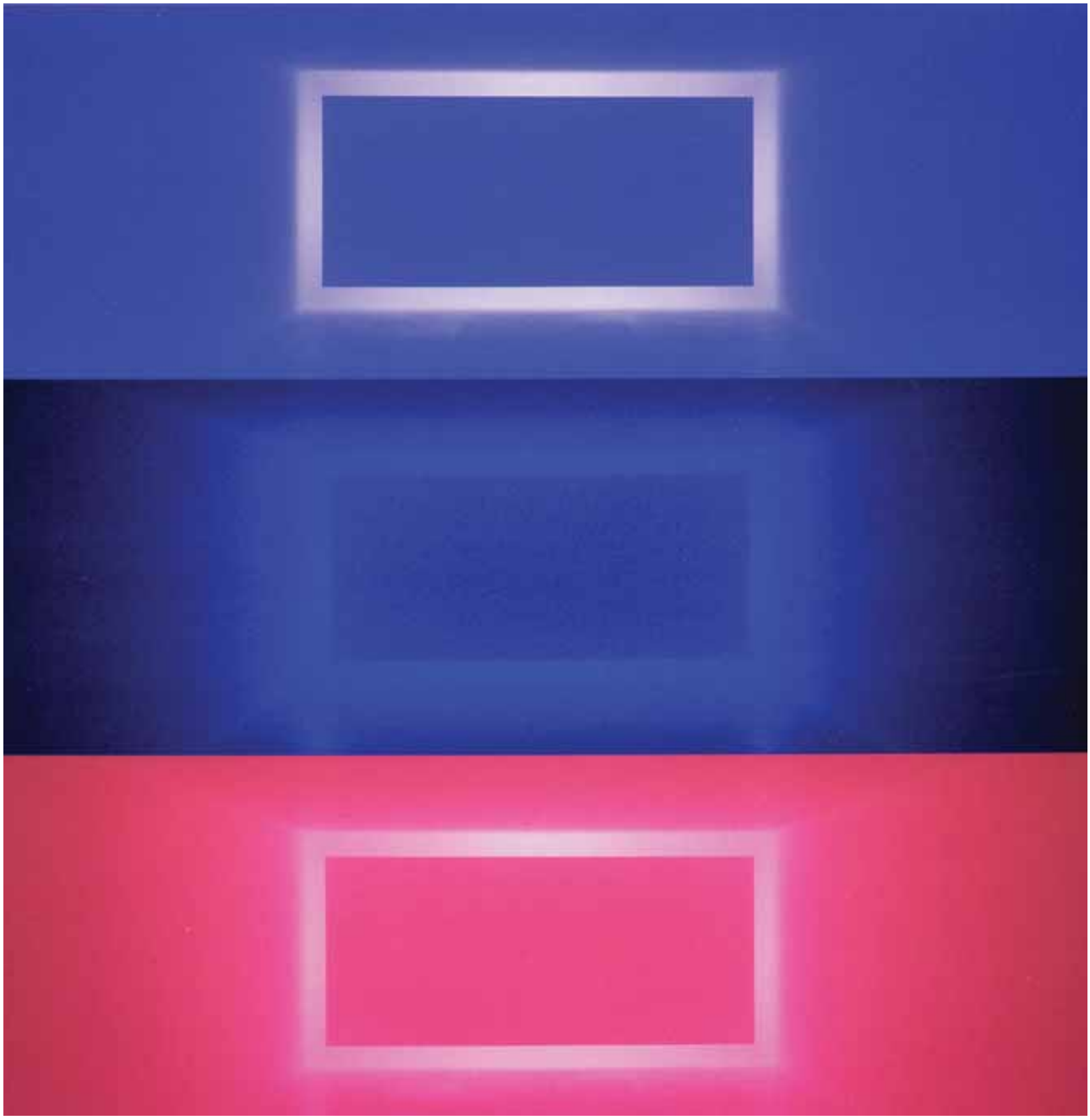
> Me interesa la luz invisible, la luz perceptible tan sólo en la mente. Una luz que parece no disminuir su intensidad por la llegada de los sentidos. Quiero hablar de la luz que vemos en los sueños y hacer espacios que parezcan provenientes de esos sueños y que resulten familiares para aquellos que habitan esos lugares[68].

La neutralización de las fronteras confirma, una vez más, al igual que en la obra de Fred Sandback, la necesidad de definirlas. Sin límites sobre los que la retina pueda descansar, la visión deambula buscando inútilmente un punto de apoyo y el plano del suelo se

Casa [*House*], 1993. Rachel Whiteread.

[67] «This work originally stemmed from a particular childhood memory: sitting inside wardrobes, the space and blackness, and of being in a completely dark room, the sense of a furry black space». Rachel Whiteread, citada en AA.VV. [COLLIER, Caroline; NAIRNE, Andrew; WARD, David.] *The British Art Show 1990*. Catálogo de la exposición. London, South Bank Centre, 1990, p. 114.

[68] James Turrell, citado en ANDREWS, Richard. «La luz que pasa». En: AA.VV. [ANDREWS, Richard; JACQUES, Alison Sarah; MESSER, Thomas M.; SVESTKA,



convierte en la única referencia estable para el espectador, que entra en un estado de desorientación casi hipnótico. Esta forma de plantear diferentes condiciones perceptuales supone un paso más allá con respecto al trabajo de Sandback, que todavía permitía unos mínimos factores para impulsar el proceso de recomposición. Turrell, en cambio, se concentra en crear situaciones intolerables para la mente.

Es esta experimentación con las posibilidades y limitaciones de la imaginación lo que ha sido visto como el objetivo de sus piezas:

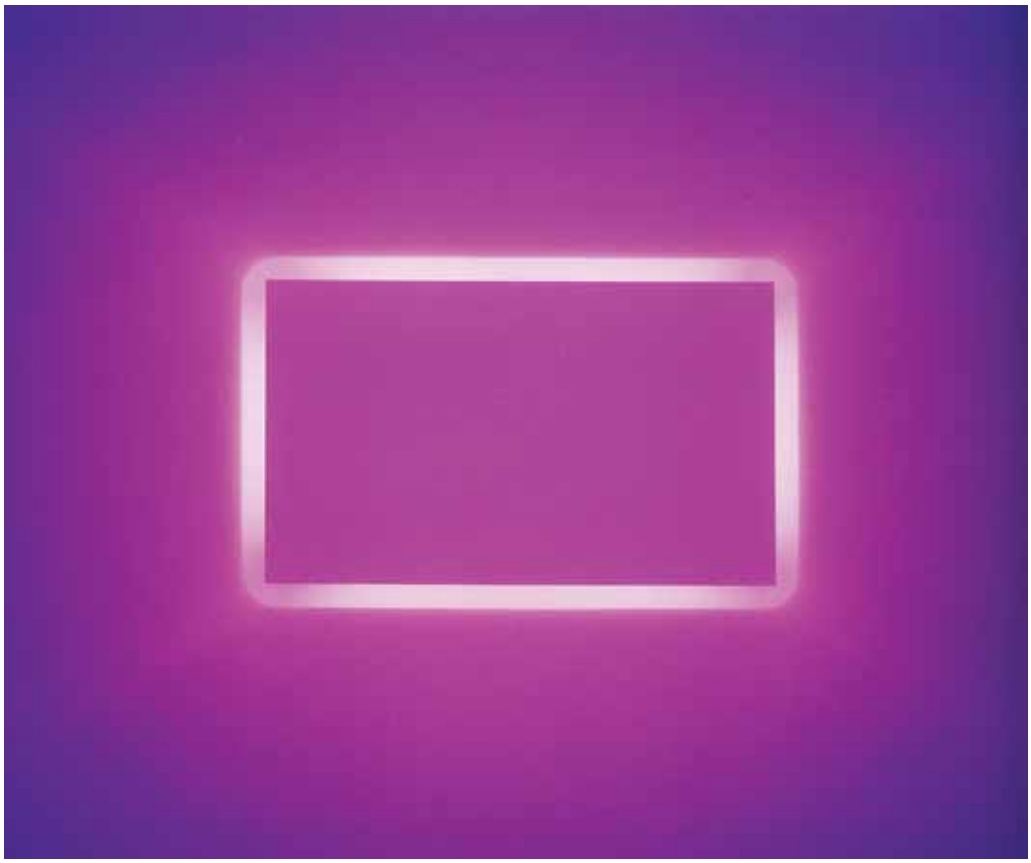
> La obra de Turrell tiene un aire contenido y elevado, silencioso e intencionado; nos hace pensar en pinturas de Mark Rothko, trasladadas a las tres dimensiones y a las condiciones de luz reales. Y de la misma manera que una vez las pinturas de Rothko fueron tachadas de «vacías» —al no haber nada que una mirada casual pudiera ver, más allá de un par de rectángulos de colores difusos—, los montajes de Turrell pueden ser considerados, por algunos, como incompletos. Pero, al cabo de unos minutos, la cuestión de lleno versus vacío se vuelve sobre sí misma; al contemplar estas plácidas y augustas cámaras de luz, nos vemos enfrentados —tal vez de una manera mucho más vívida que con cualquier pintura actual— con las reflexiones de nuestra propia mente que crea sus ilusiones y orientaciones, y esto se convierte en el «tema» de la obra. El arte que transmite no está delante de nuestros ojos. Está detrás[69].

La luz en la obra de Turrell difiere de la de otros artistas que han trabajado a partir del mismo recurso, como Dan Flavin o Robert Irwin. Su luz proviene de una fuente que permanece siempre

Crecida [*Rise*], 2002.
James Turrell.

Jiri.] *James Turrell*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación «la Caixa», 1993, p. 96.

69 HUGHES, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona, Anagrama, 1992, p. 312.



oculta, y parece irradiar desde el interior de las partículas de oxígeno que inundan el espacio. Tradicionalmente, la luz ha sido descrita en función de las restricciones de la percepción humana, al dar por supuesta la necesidad de un cuerpo ajeno a sí misma para poder ser percibida, habiendo reducido a conceptos demasiado abstractos sus propios componentes físicos:

> La existencia de la luz está fuera de duda. Existe porque la vemos, o más bien porque vemos aquello que ilumina[70].

En los espacios de Turrell, sin embargo, parece más bien existir como cuerpo independiente, disociable de *aquello que ilumina*, y poder desprenderse, al igual que los vaciados en cemento de Rachel Whiteread, del recipiente que la contiene y la moldea. Por esta razón, entrar en sus espacios es como penetrar en una materia densa, casi palpable. Hasta tal punto su autonomía con respecto al recipiente es tan significativa, que, antes que a contribuir al conocimiento convencional del espacio que la luz había proporcionado hasta el momento, Turrell aspira a distorsionarlo para ofrecer nuevas formas de entender ese espacio y su relación con ella.

Lo que flota [*Floater*], 1999. James Turrell.

[70] MESSER, Thomas M. «Unas palabras acerca de James Turrell». En: AA.VV. *James Turrell*, p. 6.

LA MALEABILIDAD DEL ESPACIO

> HAMLET: ¡Dios santo! Encerrado en una cáscara de nuez me tendría por rey del espacio infinito[71]. W. SHAKESPEARE

AL FINAL DEL RELATO *La esfinge*, Edgar Allan Poe desvela el misterio de un monstruo de enormes proporciones que el protagonista cree ver a través de su ventana, deambulando por una lejana colina. Su tamaño es sólo una ilusión, que acrecienta la exagerada proximidad con él, ya que, por supuesto, no se trata de un monstruo, sino de un insecto, una mariposa nocturna:

> Ni es tan grande, ni tan lejano como os lo imagináis; porque, de hecho, como se desliza a lo largo de un hilo puesto en la ventana por alguna araña, veo que la longitud mayor es de menos de una pulgada, y que está situado a menos de una pulgada de la pupila de mis ojos[72].

Cuidando mucho el enfoque, podría haberse tomado una fotografía de esta situación, que, efectivamente, pareciera neutralizar la distancia entre la ventana y el horizonte, aplanando las superficies y reubicando al mismo nivel los objetos situados en ese

---

[71] SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996, acto II, escena II, p. 109.

[72] POE, Edgar Allan. *La esfinge*. En: POE, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias (5ª selección)*. Barcelona, Ediciones 29, 1993, p. 76.

área. Una operación así establece correspondencias engañosas que no responden a la realidad, y, sin embargo, la cuestión de la escala ha dado origen a la obra de artistas que han adoptado como recurso la modificación del tamaño preconcebido de las cosas.

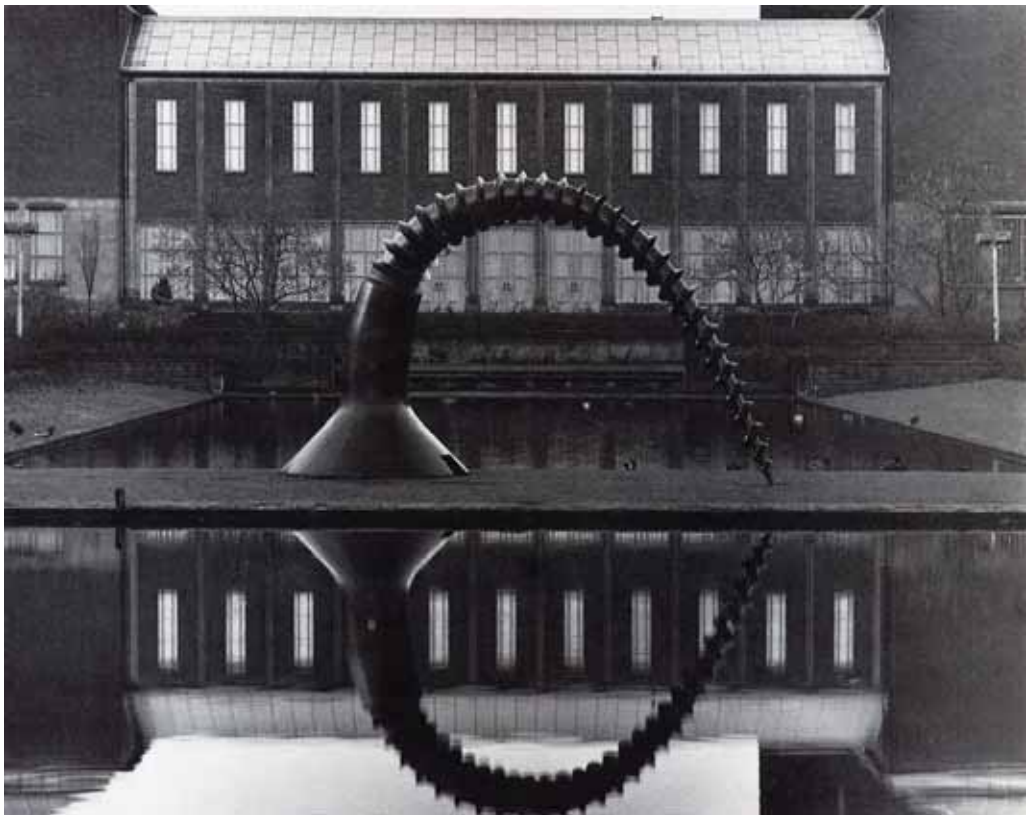
Uno de esos artistas es Claes Oldenburg, quien, como artista pop, asumirá en su iconografía los elementos de lo doméstico, multiplicando sus dimensiones y trasladándolos a la esfera de lo público. No es en realidad la escala de sus esculturas —que probablemente no superan la monumentalidad de las de Richard Serra, Tony Smith o Ronald Bladen—, sino el tamaño que concede a objetos que son referenciales lo que establece su singularidad con respecto a los artistas citados, que prefieren recurrir al uso de formas abstractas. Comparten también esta característica algunas obras de Mona Hatoum, como *La gran moledora (Mouli-Julienne x 17)* [*La Grande Broyeuse (Mouli-Julienne x 17)*] (1999), pensadas para interactuar con los espacios cerrados para los que son realizadas. Ambos conocen la influencia que el cambio de escala puede ejercer sobre el espectador:

> Si adoptan una escala extrema, son conscientes de que otorgan características concretas a las obras: cuando en éstas eligen la pequeña escala, el espectador controla la obra como conjunto, y en su mirada asoma la segura complacencia del que domina visualmente un gran espacio; cuando eligen la grande, el espectador se sabe observado, e invadido el espacio de diálogo natural con la obra. Las reglas de la visión no las define él, que además se siente incómodo, relegado[73].

Arco tornillo [*Screwarch*], 1983. Claes Oldenburg. ➤

Espejo retrovisor en el lugar de la columna de Nelson, Trafalgar Square [*Rear View Mirror in Place of Nelson's Column, Trafalgar Square*], 1966. Claes Oldenburg. ➤

[73] FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *Juegos de escala*. Catálogo de la exposición. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2003, p. 12.



Para llegar a conseguir un resultado sugestivo ha sido necesaria, a lo largo de la historia, la realización de modelos a pequeña escala, con el fin de conseguir el máximo control sobre algo que, con sus medidas definitivas, sería imposible dominar. Las maquetas, por tanto, son uno de los pasos previos para la mayoría de los artistas que hacen arte público, pero también para todos aquellos que deben trabajar con volúmenes muy superiores a su propio tamaño. Tanto Oldenburg como Hatoum ya disponen de éstas, sin necesidad de elaborarlas, pues se trata de objetos, de nuevos ready-made extraídos del entorno cotidiano. Así, pues, sólo han tenido que reproducir íntegramente los modelos seleccionados y ampliar enormemente su tamaño.

El proceso habitual en la elaboración de una maqueta consiste en reducir a una escala inferior a la humana las unidades básicas que configuran la obra definitiva —el objeto y su contexto—, con lo que se consigue establecer una situación de predominio del artista respecto al trabajo que va a desarrollar. Esta estrategia le permite solucionar por sus propios medios dificultades que, actuando sobre grandes volúmenes, escaparían a sus propias posibilidades.

La pintura ya había conseguido, mediante procedimientos de ilusionismo, introducir en un espacio real un fragmento de espacio, y de realidad, ficticios. Para ello, debía recrear una tercera dimensión de la que el soporte pintado carecía. Este objetivo dejó de serlo cuando, hacia los inicios de la vanguardia, ciertas convenciones

pictóricas —como la perspectiva— dejaron de ocupar un lugar preeminente.

No obstante, el espacio que la pintura recrea, desplaza o transforma, se construye con materiales ajenos al que es utilizado como modelo. Lo que algunas obras han demostrado, a diferencia de la pintura, es que el espacio real para el que fueron concebidas, el de la galería de arte, es, al mismo tiempo, materia plástica, y puede ser manipulado sin la necesidad de ejercer la más mínima alteración sobre sus componentes físicos. Utilizando otros objetos que actúan sobre su percepción, el espacio será modelado como un objeto más, abarcable desde cualquiera de sus ángulos, convertiéndose, a la vez, en maqueta, dúctil a pesar de sus dimensiones, y en obra definitiva, en la medida en que la disposición de los elementos en su interior así lo favorezca. De este modo, parece desaparecer la diferencia de escala entre el artista y el espacio que le envuelve. Esta coincidencia de lo representado con su referente, aparece magistralmente ilustrada en el siguiente fragmento, que Jorge Luis Borges atribuye a un ficticio Suárez Miranda, y que incluye en *El hacedor*:

> En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisfacieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él[74].

El artista que inaugurará las posibilidades que ofrece esta nueva consideración del espacio será Duchamp, al presentar

---

[74] BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. En: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, t. II, p. 443, bajo el epígrafe *Del rigor en la ciencia*.

RUE
GLACIÈRE

en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938 sus *1.200 sacos de carbón* [*1.200 sacs de charbon*] (1938), poniendo el suelo en el lugar del techo. La inversión fue llevada a cabo, no mediante la acción literal y física que esto hubiera requerido, sino apilando las bolsas en el techo de la sala. La sustitución de la pesadez por la levedad se conseguía resituando de un modo ilusorio la acción de la gravedad en el plano opuesto al correspondiente:

> Debió provocar una extraña sensación llegar a la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galerie Beaux-Arts en 1938, ver a la mayoría de aquellos hombres extravagantes pulcramente ajustados a sus ortodoxos marcos, después mirar arriba esperando encontrar el usual techo muerto y ver el *suelo*[75].

A partir de este momento, el espacio no va a ser únicamente invertido, sino que también será volteado, girado, duplicado, dividido, desplazado o dilatado.

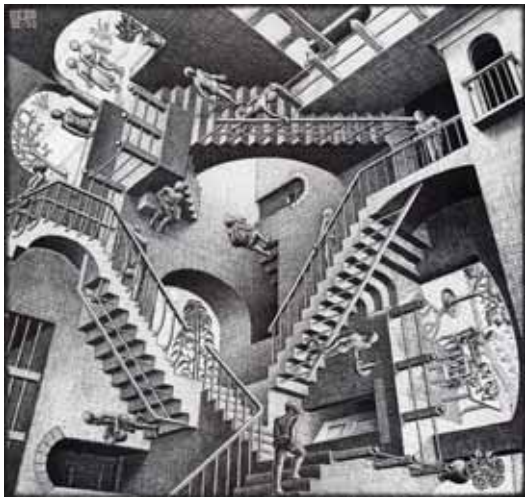
Aunque fue probablemente Duchamp el primer artista en llevar a la práctica, de un modo consciente, la primera de estas maniobras, algunas de ellas se habían experimentado ya sobre el papel. Giovanni Battista Piranesi, en sus *Cárceles de invención* [*Carceri d'invenzione*] (1750-1760), quebranta las leyes de la perspectiva para ofrecer una serie de imágenes de espacios definidos por lo irracional y lo contradictorio, poblados de «fantásticas escaleras sin principio ni fin y, lo que todavía es más elocuente, *sin objeto aparente*; columnas, bóvedas y arcos sosteniendo inverosímiles

1.200 sacos de carbón [*1.200 sacs de charbon*], 1938. Marcel Duchamp.

[75] «It must have been an odd feeling to come into the International Exhibition of Surrealism at the Galerie Beaux-Arts in 1938, see most of those wild men neatly fitted

Capricho con escalera con trofeos, número VIII de las *Cárceles de invención* [*Capriccio con scalone con trofei (Carcere VIII), Carceri d'invenzione*], 1750-1760. Giovanni Battista Piranesi.

Capricho de escaleras, arcos y vigas, número XIV de las *Cárceles de invención* [*Capriccio di scale, arcate e capriate (Carcere XIV), Carceri d'invenzione*], 1750-1760. Giovanni Battista Piranesi.



estructuras; […] un universo en el que el Infinito parece concentrarse sobre sí mismo, en el que la luz se hunde en la tiniebla y en el que la recta se halla bajo el dominio de la curva»[76]. El desbordamiento de la perspectiva en esta serie de grabados es originado por la variación; la falta de la homogeneidad necesaria para sugerir unas claves unificadoras impide que se intuya la forma en que el espacio continúa distribuyéndose más allá de los límites de lo representado. Es necesario ese desbordamiento, ya que la intención de Piranesi no es otra que reflejar un paisaje interior, y, por tanto, infinito y no regido por unas leyes predeterminadas que le confieran unicidad.

Avanzando en el tiempo, la lógica del espacio será conducida más allá de las fronteras de la incoherencia a través de la obra de Maurits Cornelis Escher. Con imágenes como *Otro mundo II* [*Andere Wereld II*] (1947), o *Cóncavo y convexo* [*Hol en Bol*] (1955), pretendía poner de manifiesto la insuficiencia de la representación espacial sobre un medio bidimensional, proponiendo un orden alternativo que compartía la lógica de esta representación y, sin embargo, no respondía a situaciones verosímiles cuando se contemplaba desde la lógica de la percepción:

> Si se desea centrar la atención en algo inexistente, entonces hay que intentar primero engañarse uno mismo y, después, engañar a la audiencia, presentando la historia de manera que el elemento de la imposibilidad quede encubierto y un oyente superficial no se dé ni siquiera cuenta de él[77].

---

into their orthodox frames, then look up expecting the usual dead ceiling and see the *floor*». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*…, p. 67.

[76] ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*…, p. 38.

[77] [ESCHER, M. C.] *La magia de M. C. Escher*. Colonia, Taschen, 2003, p. 143.

◄ *Otro mundo II* [*Andere Wereld II*], 1947. Maurits Cornelis Escher.

◄ *Relatividad* [*Relativiteit*], 1953. Maurits Cornelis Escher.

La ley cuya lógica será infringida con más frecuencia es la de la gravedad. Es el caso de *Relatividad* [*Relativiteit*] (1953), que pretende convencer de la existencia de mundos simultáneos que, no obstante, coexisten bajo el gobierno de distintas fuerzas gravitatorias. La neutralización de esta ley, única referencia objetiva, mediante su multiplicación, será también el recurso que dará lugar a una serie de obras que liberan de su esclavitud al objeto artístico, sobreponiéndose a algunas de las limitaciones atribuidas esencialmente a la escultura:

> La relación dinámica de la escultura con la base proporcionada por el suelo se encuentra a medio camino entre la de la arquitectura y la de la pintura. Muchas esculturas descansan en el suelo y, de esa forma, establecen una conexión visual directa con él. […] Por otro lado, rara vez alcanza una escultura la independencia respecto al suelo que poseen los cuadros[78].

Y, sin embargo, lo que algunos artistas han demostrado, es que una escultura puede llegar a alterar el equilibrio del espacio modificando la situación del suelo, y con él, su plano más estable.

La simetría y la regularidad del espacio expositivo favorecen el hecho de que cada una de sus caras sea susceptible de intercambiar su papel con cualquiera de las otras. El intercambio podrá ser llevado a cabo con total libertad a partir de la caída de convenciones como la expresada por Arnheim en la cita anterior, que iba a ser sólo un primer paso en el camino hacia la vulneración

[78] ARNHEIM, R. *El poder del centro*…, p. 32.

del objeto artístico. Este último fenómeno, que inauguraría el minimal, se consolidaría con la llegada del arte conceptual, hasta que prácticas posteriores devolvieran a ese objeto su condición material, no pudiendo evitar las consecuencias de la ya irreversible profanación de la obra de arte que este último movimiento había practicado. Un nuevo estado que se revelaría en el modo en que el arte dejase de hablar tan sólo de su propia naturaleza, para hacerlo acerca de un elemento no reservado exclusivamente a su ámbito, sino al ámbito común de la existencia cotidiana. Ese elemento será el espacio:

> Las cualidades naturales del arte de la instalación se agrupan alrededor de dos cuestiones primordiales: el espacio y el tiempo. Se pide al espectador que investigue la obra de arte tanto como él o ella podrían explorar algún fenómeno de la vida[79].

Así, pues, la obra de arte profanada que inicie la apología del espacio será minimalista, y un ejemplo de ello es *Sin título (Vigas en L)* [*Untitled (L-Beams)*] (1965-1967), de Robert Morris.

El giro que Duchamp había dado a la sala donde exhibió *1.200 sacos de carbón* tiene lugar, en este caso, a partir de las tres piezas idénticas que componen la obra. Facilita esta transformación el modo en que su estructura, en ángulo recto, alude a la arquitectura del espacio. La pieza más estable evita la verticalidad, haciendo coincidir la mayor parte de su superficie con el suelo, frente a la más inestable, en diagonal, que se eleva sobre dos de sus aristas, los mínimos puntos de apoyo posibles. Esta última, sobre las

---

[79] «The lifelike qualities of installation art group themselves around two paramount matters: space and time. The viewer is asked to investigate the work of art much as he or she might explore some phenomenon in life». ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. Munich, Prestel, 2003, p. 27.

otras dos, activa el proceso perceptivo que da comienzo a la rotación del espacio: en la búsqueda del equilibrio, la mente del espectador necesita hacer descansar la base de cualquier cuerpo sobre el plano del suelo, es decir, el mismo sobre el que descansa el propio espectador.

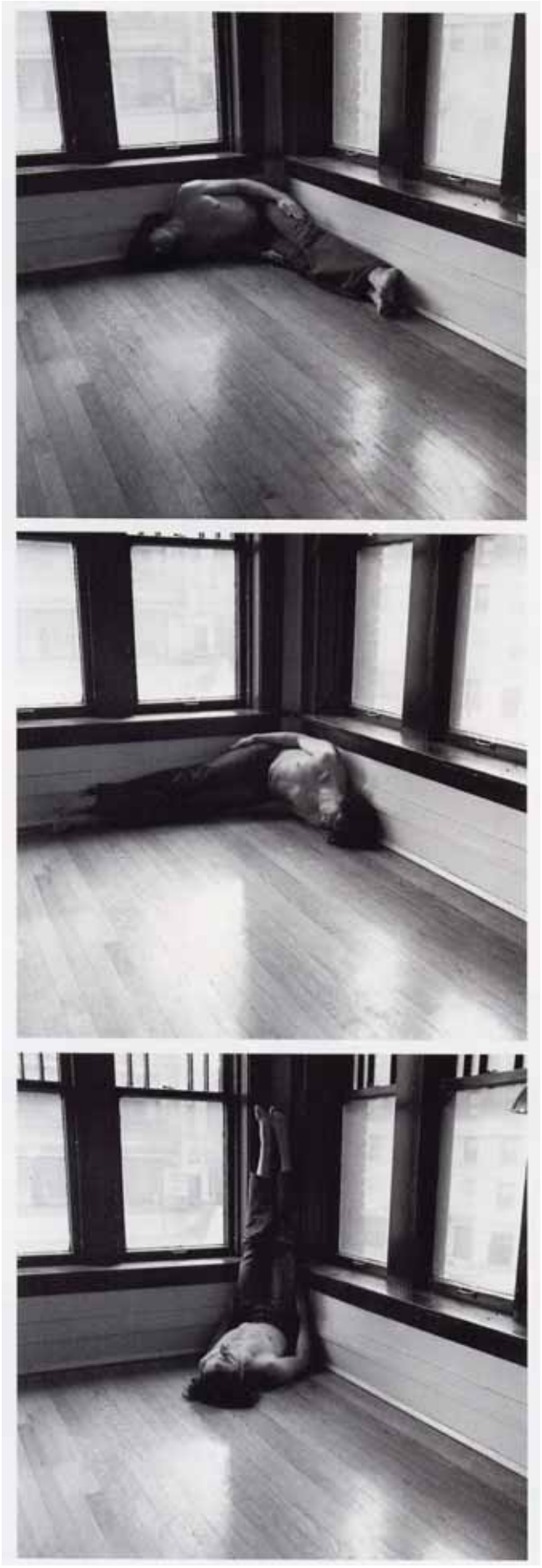
Cuando una base, por el contrario, reposa sobre cualquier otro plano, éste pasa a ser referencia de estabilidad, generando entonces un conflicto entre el centro de gravedad del propio espectador y el de los objetos con los que comparte un espacio. Del mismo modo, el peso visual de los objetos que pueblan una superficie puede ser lo suficientemente efectivo como para interferir en la orientación del conjunto del espacio que los contiene.

De esta manera tienen lugar las contradicciones entre percepción y conocimiento del espacio comunes a aquellas obras que manifiestan esa independencia con respecto a lo percibido.

El efecto es aún más desconcertante en *Análisis perceptivo de las tres dimensiones (Tres puntos de vista)* [*Perceptual Analysis of the Three Dimensions (Three Points of View)*] (1973), de Francesc Torres, debido, en parte, al empleo del cuerpo humano como herramienta para el intercambio de los planos en el espacio, y debido, también, a la ambigüedad que provoca su situación junto al vértice donde confluyen tres de esos planos. La proximidad entre los tres permite, con más facilidad, señalar indistintamente cualquiera de ellos como si fuera el suelo. Así, como se puede ver en la imagen superior, lo que el espectador percibe como suelo pasaría a

Sin título (Vigas en L) [*(Untitled (L-Beams)*], 1965-1967. ➤
Robert Morris.

Análisis perceptivo de las tres dimensiones (Tres puntos de vista) ➤
[*Perceptual Analysis of the Three Dimensions (Three Points of View)*], 1973.
Francesc Torres.



convertirse en un muro vertical sobre el que el propio artista apoya su hombro derecho, mientras que, en la imagen inferior, el mismo muro vertical sería entonces la pared donde reposa su espalda.

Anteriormente, ya se había experimentado con esta temática en el campo de la danza, llevando a la bailarina Trisha Brown a idear la coreografía de *Aviones* [*Planes*] (1968), u *Hombre que desciende por un lado del edificio* [*Man Walking Down the Side of the Building*] (1970), entre otras, en las que los protagonistas llevaban a cabo su danza sobre un plano perpendicular al de los espectadores, forzando al público a presenciar el desarrollo de «una actividad natural bajo la presión de una colocación que no lo era. La gravedad negada a gran escala»[80]. De esta manera, se conseguía exhibir un espectáculo de danza del mismo modo que una pintura: anulando la tridimensionalidad, y concediendo orientaciones distintas para los espectadores y los bailarines.

La transcripción antropomórfica de las *Vigas en L* de Robert Morris será representada, veinte años más tarde, por algunas obras de Antony Gormley, como *Filo* [*Edge*] (1985), o *Probando una visión del mundo* [*Testing a World View*] (1993). Gormley ha centrado su trabajo en representar el espacio inabarcable contenido en el ser humano, preguntándose, durante ese proceso, de qué modo este espacio interior puede incidir sobre la percepción del que le rodea:

> Pienso en mi trabajo, por supuesto en su primera fase, como si fuera una especie de arquitectura. Es un tipo de arquitectura íntima que invita a una ocupación empática de la imaginación del espectador[81].

---

[80] […] «a natural activity under the pressure of a set-up which wasn't natural. Gravity denied on a grand scale». Trisha Brown, citada en DISERENS, Corinne. «Gordon Matta-Clark: The Reel World». En: AA.VV. [Edited by Corinne Diserens. CROW, Thomas; DISERENS, Corinne; KISHNER, Judith Russi; KRAVAGNA, Christian.] *Gordon Matta-Clark*. London, Phaidon, 2003, p. 209.

[81] «I think of my work, certainly in its first phase, as being a kind of architecture. It's a kind of intimate architecture that is inviting an empathetic inhabitation of the

Como resultado de esta investigación, su obra ha adquirido la capacidad de generar una arquitectura alternativa a la arquitectura real, un espacio imaginado al que consiguen dar forma sus esculturas, de una manera más contundente que Francesc Torres con su performance. La razón de esta contundencia deriva de las diferencias entre los medios artísticos empleados. Es natural que sea así, dado que, tratándose de esculturas, en el caso de Gormley, el modo en que pueden ser instaladas permite al espectador la experimentación directa de una situación dada y la posibilidad de oponerla a su propia situación —ya sea dentro del espacio en el que se encuentra, como dentro de la propia obra—, haciéndole participar en ella.

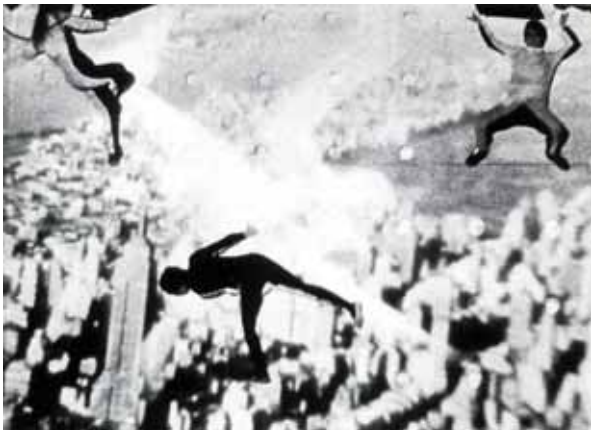
Atendiendo al objetivo de estos artistas, las características formales de los elementos empleados en las obras citadas no dejan de ocupar un lugar secundario, como meros recursos que les permiten, a pesar de su propia escala y limitaciones físicas, tratar el espacio con la misma facilidad con que podrían tratar un pedazo de arcilla. Pero un pedazo de barro, a pesar de su amorfismo, mantiene una coherencia con la materia de la que está compuesto y las cualidades que ésta le otorga, y, sin embargo, la lógica del espacio puede también peligrar en manos del artista cuando se transgreden las leyes que establecen que, por definición, el techo es el plano opuesto al suelo, mientras que un espacio acotado esté compuesto por paredes paralelas y perpendiculares entre sí que converjan en vértices y aristas. Cuando esa lógica se altera a través

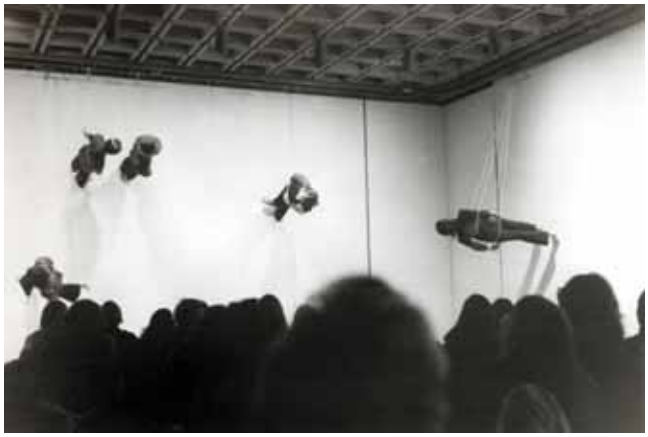
---

imagination of the viewer». Antony Gormley, en GOMBRICH, E. H. «Interview. E. H. Gombrich in conversation with Antony Gormley». En: AA.VV. [GOMBRICH, E. H.; HUTCHINSON, John; NJATIN, Lela B.] *Antony Gormley*. London, Phaidon, 1995, p. 17.

Probando una visión del mundo [*Testing a World View*], 1993. Antony Gormley. ➤

Aviones [*Planes*], 1968. Trisha Brown. ➤





del ilusionismo, de nada sirve pretender buscar las referencias que la mantenían vigente, porque la jerarquía de los planos desaparece si éstos pasan a cumplir diferentes funciones al mismo tiempo, o coinciden sobre las mismas superficies.

Una de las consecuencias que implicará la ruptura del orden, será el redescubrimiento del techo:

> El techo […] parecía estar relativamente a salvo de los artistas. Ya ha sido ocupado por claraboyas, lámparas, conductos, instalaciones fijas. No miramos mucho hacia el techo ahora. En la historia del mirar hacia arriba en interiores, tenemos una puntuación baja. En otras épocas se han puesto muchas cosas en él a las que mirar[82].

La ocupación del techo a lo largo de la historia ha perseguido el objetivo de aligerar su peso, a través de recursos que pretendían otorgarle transparencia y, en ocasiones, confundirlo con la bóveda celeste. Ya la pintura de frescos, sobre todo durante los siglos del barroco y el rococó, había llegado a inducir esa sensación de una manera muy vívida. El techo parecía disolverse superando las barreras arquitectónicas, aunque para ello era necesario saturarlo de imágenes. Otra estrategia ha consistido en imitar la luz natural, lo que se conseguía a través de la instalación de suntuosos medios de iluminación cenital, hasta que la aparición de la luz eléctrica facilitó este propósito, y volvió a configurar la apariencia del techo, que fue definitivamente poblado por la clase de mobiliario que hoy le identifica, como lámparas u otros elementos.

---

[82] «The ceiling […] seemed relatively safe from artists. It's alredy taken up by skylights, chandeliers, tracks, fixtures. We don't look at the ceiling much now. In the history of indoor looking up, we rank low. Other ages put plenty up there to look at». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*…, p. 66.

◄ *Filo* [*Edge*], 1985. Antony Gormley.

◄ *Hombre que desciende por un lado del edificio* [*Man Walking Down the Side of the Building*], 1970. Trisha Brown.

Llevar el techo al suelo, trasladando, para ello, los elementos más característicos de ese mobiliario será el modo de hacerlo más cercano y accesible, introducido en el terreno de acción del espectador, pero también el modo de convertirlo en un extraño, por lo inusual de su colocación. De esto dejan constancia las obras *Te quiero* [*Ich Liebe Dich*] (1983), de Stephan Huber, y *Poste y viga* [*Post and Beam*] (1991), de Simon Ungers. Otros artistas se limitarán a enfatizar su presencia, llamando la atención sobre él de manera ineludible, como harán Michelangelo Pistoletto, en *Muebles cabeza abajo* [*Mobili capovolti*] (1976), y Eugenio Cano, con una obra tan elocuente como *Inversión* (1989).

Te quiero, de Stephan Huber, es un collage de espacios insertados unos en otros. La posición en que el artista decide situar los elementos que componen la obra ofrece las claves para distinguir esos espacios entre sí. No se trata, sin embargo, de encontrar los hilos que desenredan la madeja en la que un espacio se confunde con otro, sino de percibir una situación anárquica y desconcertante que llegue a cuestionar la posición de los espectadores. No es el caso de *Poste y viga*, de Simon Ungers, una obra que se abastece de la arquitectura del espacio. En ella, Ungers se limita a replicar el techo en el lugar del suelo, ofreciendo una imagen especular y caleidoscópica, que permite al público permanecer sobre ambos planos al mismo tiempo.

Tanto en *Muebles cabeza abajo* —en cualquiera de sus diferentes versiones—, de Michelangelo Pistoletto, como en *Inversión*, de Eugenio Cano, se ha recurrido a procedimientos más artificiosos

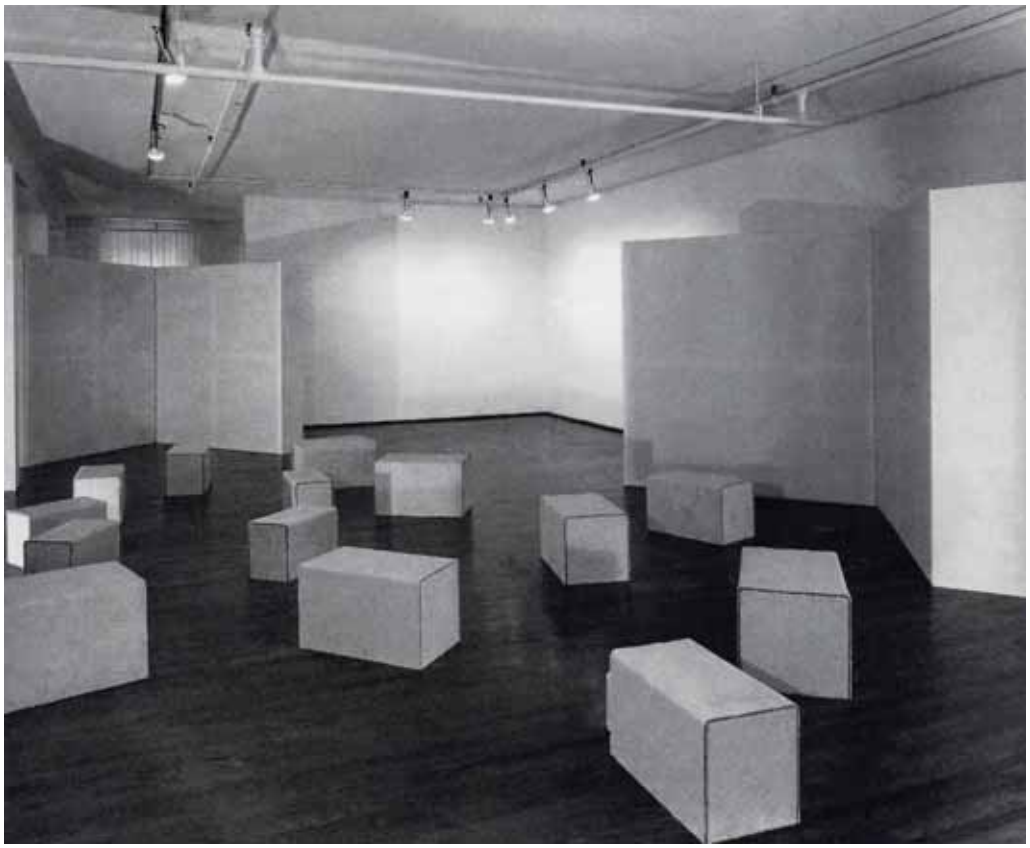
para conseguir, a través de un medio de reproducción, la creación de una imagen doble. La duplicación, en ambos casos, será el mejor medio para mantener la fidelidad al modelo original, y, por tanto, el modo más efectivo de crear dos espacios que concurren de manera simultánea: el espacio real y el ilusorio. El segundo existe a causa del primero, aunque precisamente en esto reside la diferencia fundamental entre una obra y otra. El espacio ilusorio está sometido al espacio real, aunque esta situación de dependencia varía en función del medio de reproducción empleado. Mientras que Pistoletto trabaja con los reflejos que provoca el espejo, Cano prefiere utilizar la imagen fotográfica, capaz de duplicar el modelo con casi la misma precisión. No obstante, el espejo necesita del original para producir la imagen doble, mientras que la fotografía disfruta de una total autonomía en este sentido, una característica sin la cual *Inversión* no funcionaría.

Poste y viga [*Post and Beam*], 1991. Simon Ungers. ➤

En esta obra, la fotografía es utilizada como soporte, porque ofrece una transcripción invariable del espacio donde se enmarca, a diferencia del espejo, que proporciona un número infinito de imágenes. Ante la imposibilidad de controlar el punto de vista del espectador, al que se permite deambular libremente por la instalación, el artista selecciona la imagen que éste observará siempre desde cada punto del espacio, en la que la línea que marca la perspectiva coincide con la línea real de la sala donde se exhibe. Como consecuencia de esta imposición, la fotografía se revela como mero artificio, al igual que la pintura, por su paralelismo con el espacio

Muebles cabeza abajo [*Mobili capovolti*], 1976. Michelangelo Pistoletto. ➤

Inversión, 1989. Eugenio Cano. ➤



real, convirtiendo *Inversión* en una obra que se desarrolla dentro de un espacio real, pero que depende de su representación para poder ser experimentada.

Cambiar la situación del suelo, o llevar a su lugar el techo son algunos de los resultados que conlleva la elusión de las leyes de la gravedad. Pero no es necesario alterar estas leyes para dar movilidad al espacio, como han demostrado algunos artistas, que, en lugar de intervenir sobre cualquiera de estos dos planos, lo han hecho sobre los muros del espacio expositivo, haciéndole girar sobre su propio eje, o, simplemente, moviéndolo para desplazarlo de su presupuesta situación inicial. Presupuesta en tanto que nada puede dar indicios de ella, a excepción de los objetos que se sitúan en el interior de la sala.

Así lo proponen Nacho Criado, en *Interrupción* (1968), o Wolfgang Robbe, con *Dos máscaras* [*Zwei Masken*] (1986), obras en las que los muros que delimitan el espacio parecen haber sido colocados como por descuido sobre elementos que formaban parte de un espacio anterior que ha dejado de existir. Intensifica esta idea el hecho de que los objetos seleccionados parezcan no corresponder con su nueva ubicación, descontextualizados a causa del traslado del espacio que los acogía. Nacho Criado contempla sus esculturas como material, como herramienta en el proceso que genera la obra de arte final, que, siguiendo el modelo de Carl Andre, llega a convertirse en «todo el espacio de la habitación en el que la hilera de ladrillos ha sido instalada»[83]:

Voz [*Voice*], 1973-1974. Robert Morris. ➤

[83] MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 78.

Interrupción, 1968. Nacho Criado. ➤

Dos máscaras [*Zwei Masken*], 1986. Wolfgang Robbe. ➤

> Hasta un determinado momento yo hacía cortes en las cosas. Luego me di cuenta de que lo que estaba cortando era el corte. En lugar de hacer cortes en el material, ahora uso el material como corte en el espacio[84].

También el espacio puede cortar el material, dividirlo —lo que origina la sensación de estar observando una obra incompleta—, del modo en que parece cortarlo en *Interrupción*, o, efectivamente, lo hace en *Dos máscaras*, donde las paredes que definen una improvisada sala de exposiciones han sido instaladas a posteriori sobre parte del mobiliario de una habitación privada.

El espectador también puede experimentar el desplazamiento del espacio en *Voz* [*Voice*] (1973-1974), de Robert Morris, una obra fundamentada en la abstracción del sonido, que, al mismo tiempo, reivindica sus propiedades físicas. En el centro de cada una de las cuatro paredes que componen el espacio, unos altavoces consiguen hacer variar la posición de éste, atrayendo hacia sí sus principales puntos de inflexión, las aristas, para configurar la nueva posición. Se genera así una contradicción entre la situación de la fuente que origina el sonido y las barreras físicas que determinan el espacio, definidas en función de la luz, pero también del sonido que reflejan.

Las obras que han pretendido describir el espacio infinito tienen tanto de incomprensible como el núcleo de una leyenda sobre San Agustín, que data del siglo XIII y describe cómo éste encontró en una playa a un niño que pretendía introducir con una concha toda el agua del mar en un pequeño agujero hecho en la arena. Ante la

---

[84] Carl Andre, citado en MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 78.

Adán [*Adam*], 1988-1989. Anish Kapoor. ➤

perplejidad del santo, el niño respondió que era más difícil «encerrar el misterio de la Trinidad en un razonamiento humano»[85]. Esta reflexión teológica es expresada a través de un bellísimo símil que alude a la imposibilidad de contener un interior ilimitado en un recubrimiento de capacidad limitada.

Cuando la pintura pretende representar un espacio que se prolonga más allá de los límites del cuadro, por lo general se trata siempre de un espacio susceptible de poseer un principio y un fin, puntos que el espectador puede deducir libremente, debido a que forman parte, o bien de un orden natural, o bien del orden intrínseco del cuadro bajo cuyos criterios se construye la imagen. Cuando un espacio en expansión, sin embargo, no pertenece a un terreno conocido o previsible, se extiende en el pensamiento indefinidamente, como sucede con las piezas que no responden a un orden, sino a una continuidad donde no es posible distinguir unos límites. Esto ocurre con las obras de Anish Kapoor que aluden a vacíos infinitos —como *Adán* [*Adam*] (1988-1989) o *Edificio para un vacío* [*Building for a Void*] (1992)— cuando las cavidades de su interior se experimentan disociadas del conjunto que las encierra:

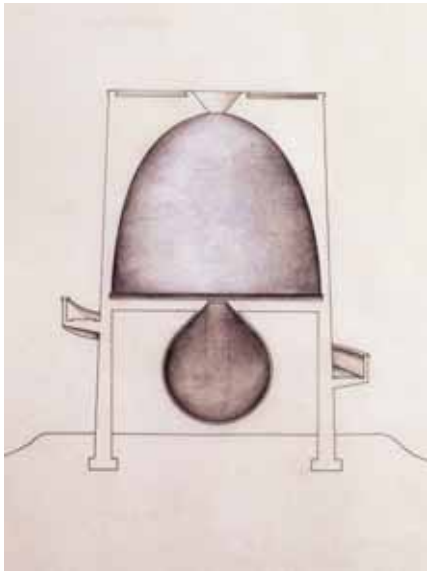
> Las cuestiones sobre la ilusión son centrales. En éstas es donde curiosamente coincido con la pintura en la que el espacio pintado es el espacio de la ilusión. Parezco estar haciendo escultura sobre el espacio que hay más allá, el espacio ilusorio[86].

La infinitud, no obstante, es negada desde el exterior de esas obras, donde pasan a ser percibidas como objetos, y, por tanto, como

Edificio para un vacío [*Building for a Void*], 1992. Anish Kapoor.

[85] CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid, Istmo, 2003, p. 16.

[86] «Notions about illusion are quite central. This is where I have a curious overlap with painting in that the space of painting is the space of illusion. I seem to be making sculpture about the space beyond, illusory space». Anish Kapoor, citado en CELANT, Germano. *Anish Kapoor*. London, Thames & Hudson, 1996, p. XXXII.



volúmenes limitados. Mediante el artificio, el artista consigue crear un espacio donde no existe, de multiplicar su capacidad interminablemente. Los hallazgos de Kapoor, en este sentido, tienen un precedente en la obra *Metro cúbico de infinito* [*Metrocubo d'infinito*] (1966), de Michelangelo Pistoletto, una construcción cúbica cerrada, formada por espejos enfrentados entre sí. Se trata de una estructura hermética, cuyo significado sólo se transmite si hay una voluntad por parte del espectador de comprenderlo, ya que ningún signo exterior permite suponer el tipo de imagen que se observaría en el interior si pudiera penetrarse. Es, al igual que algunas obras de Manzoni, fuertemente marcadas por la influencia del dadaísmo —como *Línea de longitud infinita* [*Linea di lunghezza infinita*] (1960) o *Mierda de artista* [*Merda d'artista*] (1961)—, una obra incomprobable, condenada a desaparecer si se altera en lo más mínimo su composición.

Metro cúbico de infinito [*Metrocubo d'infinito*], 1966. Michelangelo Pistoletto.

Pistoletto concebiría poco después lo que puede ser entendido como la apertura de *Metro cúbico de infinito* en algunas obras formadas por espejos, como la serie *División y multiplicación del espejo* [*Divisione e moltiplicazione dello specchio*] (1975-1978), que proporcionan veracidad a ésta, porque ofrecen una idea parcial de infinito, una imagen infinitamente multiplicada que remite a este último.

División y multiplicación del espejo [*Divisione e moltiplicazione dello specchio*], 1975-1978. Michelangelo Pistoletto.

SOPORTE Y MATERIAL

> Cuando Jackson Pollock, con su cuerpo jadeante y agitado, se sintió en una ocasión insatisfecho con la habitación donde se encontraba, exclamó: «Necesitamos algo de aire fresco» y rompió la ventana de un puñetazo[87]. P. FEND

LA NATURALEZA COMO CATEGORÍA estética no se materializó en términos de sensibilidad moderna hasta bien entrado el siglo XVIII, culminando en un punto, el del romanticismo, en que naturaleza y espíritu formaban un todo dentro de la particular concepción metafísica de las artes:

> Tengo que entregarme a lo que me rodea, unirme con las nubes y las rocas, para ser lo que soy. Necesito la soledad para conversar con la naturaleza[88].

A partir de ese momento, el binomio hombre-naturaleza se convirtió en una constante que atravesaría diversas crisis, comenzando con la retirada del concepto de lo sublime, para, después de un giro estético, regresar a una naturaleza, no ya imitada, sino reinterpretada, que introdujo la estética del siglo XX. Muchas de las causas

---

87 FEND, Peter. «Nueva arquitectura de Matta-Clark». En: AA.VV. [Darío Corbeira, editor. BREITWIESER, Sabine; COHN, David; CORBEIRA, Darío; CROW, Thomas; DISERENS, Corinne; EXPÓSITO, Marcelo; FEND, Peter; HOLLOWAY, Robert; JIMÉNEZ, Carlos; LEE, Pamela M.; MALSCH, Friedemann; PINCUS-WITTEN, Robert; VILLOTA, Gabriel.] *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, p. 175.

88 Caspar David Friedrich, citado en WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich. 1774-1840. El pintor de la calma*. Colonia, Taschen, 2003, p. 47.

de este giro aparecieron como consecuencia de la Revolución Industrial, que provocó, en gran parte, la paulatina separación entre la naturaleza y el individuo, en especial durante el período de las vanguardias históricas. Un nuevo reencuentro de ambos factores no tendría lugar hasta la llegada de la era postindustrial, si bien ahora iba a estar dominado por un profundo sentimiento de nostalgia, que favorecería la aparición de manifestaciones como el land art, así como el fenómeno, en términos generales, de la «inclusión en la práctica artística de las leyes de la aleatoriedad que rigen el orden de la naturaleza»[89].

Esta aleatoriedad, sin embargo, ya se había definido visualmente en el que sería uno de los iconos más recurrentes entre los artistas románticos: la ruina, configurada en la mayoría de los casos cuando la naturaleza, en su primitivo impulso, se apodera de un espacio arquitectónico. Una iconografía doblemente valorada hacia mediados del siglo XVIII —de lo que dejaría constancia, ya en 1758, *Las ruinas de los más bellos monumentos*, de Julien David Leroy—, tanto por la recién inaugurada condición de categoría estética de la naturaleza como por la inevitabilidad asociada a ella como parte de un proceso ajeno a la intervención y la voluntad del hombre.

La experiencia de las ruinas, tal y como la entendieron posteriormente los artistas románticos, suscitaba fuertes sentimientos de pérdida y añoranza, pues se trataba de los mismos artistas que habían asistido a la exhumación de una importante muestra de la

---

[89] MADERUELO, Javier. «Introducción: arte y naturaleza». En: AA.VV. [ALBERCH, Pere; AÑÓN FELIÚ, Carmen; CASTRO FLÓREZ, Fernando; DORFLES, Gillo; GARRAUD, Colette; MADERUELO, Javier; MOURE, Gloria.] *Huesca: arte y naturaleza. Actas del I Curso. Huesca, 1995*. Huesca, Diputación de Huesca, 1996, p. 17.

Roma clásica, a la vez que sufrían las desafortunadas consecuencias de los intentos de Napoleón por instaurar un sistema político y cultural semejante.

El comienzo del siglo XIX es también el momento de mayor conciencia de la erosión progresiva de Grecia, devastada como resultado de la dominación turca, contra la que reaccionaría Europa entera, incluidos los artistas, dedicando gran parte de su trabajo a la denuncia de esa pérdida irreparable, como Eugène Delacroix, o adoptando actitudes heroicas y radicalmente románticas, como Lord Byron, que perdería la vida combatiendo en Missolonghi.

La sensación de la imposibilidad de recuperar Roma y Grecia, debido al curso de la naturaleza, o por efecto de la destrucción humana, transformaba la visión que de ellas se había tenido hasta entonces en una ruina alegórica, como vestigios de un tiempo que no volvería jamás.

En términos artísticos, esta secuencia de acontecimientos y el cambio de sensibilidad que trajo consigo, la transición de lo que se creía inmortal e imperecedero hacia su nueva condición de lejano recuerdo, se tradujo en la sustitución del movimiento neoclásico por el del romanticismo.

Este sentimiento, que impregnaría el arte temprano de este período, daría origen a un extenso imaginario en torno a la temática de la ruina, que incluiría a artistas tan importantes como Giovanni Battista Piranesi, Johann Heinrich Füssli, Jakob Philipp Hackert,

Karl Blechen, Caspar David Friedrich, William Turner, John Constable o Hubert Robert.

Es así como el arte respondió a la realidad social de su tiempo, a través de metáforas y simbologías. No obstante, como realidad paralela y ficticia, al mismo tiempo también respondía a las necesidades de su propio contexto. Había en la ruina romántica referencias a las ideas humanísticas de su momento, y había también respuestas a todo aquello que los artistas necesitaban expresar: desaparición, nostalgia, ausencia y vacío. Ninguna imagen como el *Monje junto al mar* (1808-1810), de Friedrich, iba a reflejar mejor este último concepto, el vacío, a partir de su contrario, la plenitud:

> El monje se halla absorto. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente también el ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y, asimismo, un vacío asfixiante[90].

Goethe en Roma visita el Coliseo, 1786. Jakob Philipp Hackert.

En función del sentimiento de lo sublime, el universo gira en torno a esos dos antagonistas, vacío y plenitud, que actúan entre sí de manera recíproca: cualquiera de los dos termina donde el otro comienza, formando un círculo sin fin, y es donde sus extremos se conectan donde tiene lugar la ambigüedad, la fusión que conduce a pensar en uno u otro indistintamente.

No es esta la única contradicción presente en esa obra y en todo el romanticismo:

[90] ARGULLOL, R. *La atracción del abismo…*, p. 15.

> La antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo[91].

Esta última paradoja aporta nuevas claves para comprender la capacidad expresiva de la ruina:

> Lo peculiar y fecundo de la «ruina romántica» es que de ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otro lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo[92].

Esa fascinación conducirá hacia la categoría de lo bello todo lo destructivo y destruido, en especial cuando la destrucción puede extenderse hasta quien contempla su belleza:

> Estamos ante el borde de un precipicio. Miramos al abismo, sentimos malestar y vértigo. Nuestro primer impulso es el de retroceder lejos del peligro. Inexplicablemente, permanecemos en él. Poco a poco, nuestro malestar, nuestro vértigo, nuestro horror se confunde en un sentimiento nebuloso e indefinible […]. Pero de nuestra nube, en el borde del precipicio, se eleva, cada vez más palpable, una forma mil veces más terrible que ningún genio, que ningún demonio de la fábula; y, no obstante, no es más que una idea, pero una idea pavorosa, que hiela hasta la médula de nuestros huesos, y penetra en ellos con las feroces delicias de su horror. Es simplemente esta idea: ¿Cuáles serían nuestras sensaciones en el curso de una caída desde tal altura? Y esa caída —ese aniquilamiento fulminante— por la sencilla razón de que implica la más terrible, la más odiosa de todas las más terribles

La desesperación del artista ante la grandeza de los fragmentos antiguos, 1778-1780. Johann Heinrich Füssli.

91 *Ibid*.

92 *Ibid*., p. 23.

> y de todas las más odiosas imágenes de la muerte y del sufrimiento que jamás se hayan presentado a nuestra imaginación, por la razón simple, la deseamos entonces ardientemente. Y porque nuestro juicio nos aleja violentamente del borde, por eso mismo nos acercamos a él más impetuosamente.
>
> […] Permitirse tratar de pensar sólo un instante, es perderse inevitablemente; porque la reflexión nos ordena que nos abstengamos, y es por eso mismo, digo, por lo que no podemos. Si no hay allí una mano amiga que nos detenga, o si no somos capaces de un esfuerzo súbito para alejarnos del abismo, nos lanzamos, nos aniquilamos[93].

De este modo, la belleza de las ruinas inauguró, a su vez, una nueva actitud artística que todavía hoy no ha dejado de tener vigencia y que podría definirse como estética de la destrucción.

A medida que el siglo XIX avanzaba, el romanticismo evolucionó hacia otros lenguajes, y el recurso de la ruina perdió su carga simbólica, su razón de ser inicial, para utilizarse sólo esporádicamente por su aspecto formal, como elemento decorativo. Coincidirá, sin embargo, en un futuro, una vuelta al empleo de la imagen de la ruina con ciertos movimientos decadentistas, característicos del final del siglo, como el prerrafaelismo, o el simbolismo; momentos de cansancio artístico que serían al mismo tiempo preludios de modernidad y renovación, y que iban a encontrar equivalencias a lo largo del siguiente siglo. En estos casos, va a ser la nostalgia asociada a este cansancio la que genere nuevas evocaciones de la ruina, por tratarse de su imagen simbólica más expresiva.

---

[93] POE, Edgar Allan. *El demonio de la perversidad*. En: POE, E. A. *Narraciones extraordinarias*…, pp. 66-67.

Para comprender bajo qué perspectiva se volverá a materializar el recurso de la llamada estética de la destrucción a lo largo del período de la postmodernidad, es necesario analizar primero algunas de las consecuencias que trajo consigo el fin de las vanguardias históricas, como la flexibilización de los valores que durante la primera mitad del siglo XX las habían definido. La desmaterialización del objeto artístico negaba la existencia de la llamada obra de arte, tal y como la vanguardia la había entendido, no tanto por influencia de las tendencias conceptuales que surgieron bajo esta luz, como por la momentánea falta de interés por toda obra que poseyera un principio y un final, márgenes que únicamente el artista podía decidir. En función de esto, el gusto se desvió hacia el arte de carácter procesual.

Ese movimiento hacia lo procesual corrió paralelo a un fenómeno engendrado en el ámbito del lenguaje, que rápidamente se extendería hacia las artes visuales: la teoría de la deconstrucción. Las ideas deconstructivistas de Jacques Derrida tuvieron una repercusión no poco importante en el transcurso de la postmodernidad más temprana, por tratarse de una forma de pensamiento que proponía un análisis riguroso de los estratos que se encontraban bajo la superficie de un concepto cualquiera, para otorgarle significados diferentes a los convencionales. Advirtiendo del peligro que, por su raíz transgresora, podían correr los procedimientos deconstructivos si sólo se limitaban a proponer una mera inversión de valores, el propio Derrida afirmó que «la deconstrucción no consiste únicamente

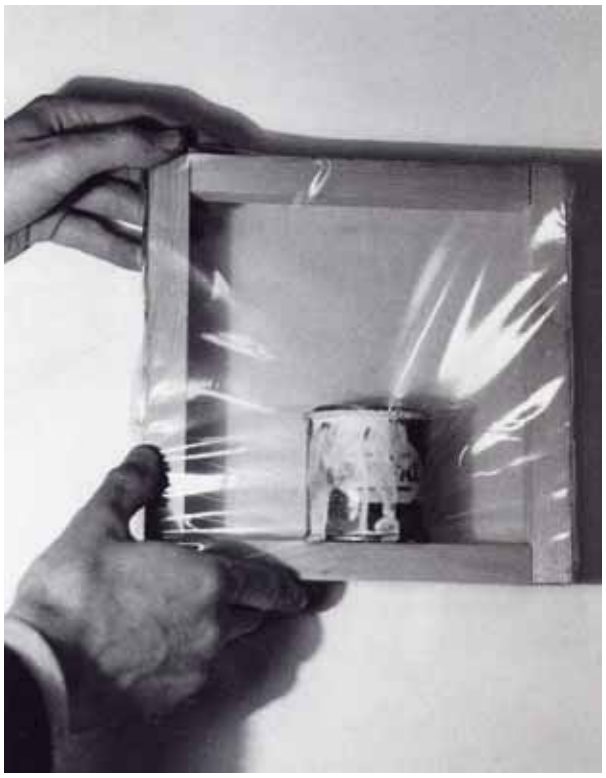
en disociar, desarticular o destruir […]; la construcción es posible únicamente a partir de que los fundamentos, los cimientos mismos, hayan sido deconstruidos»[94].

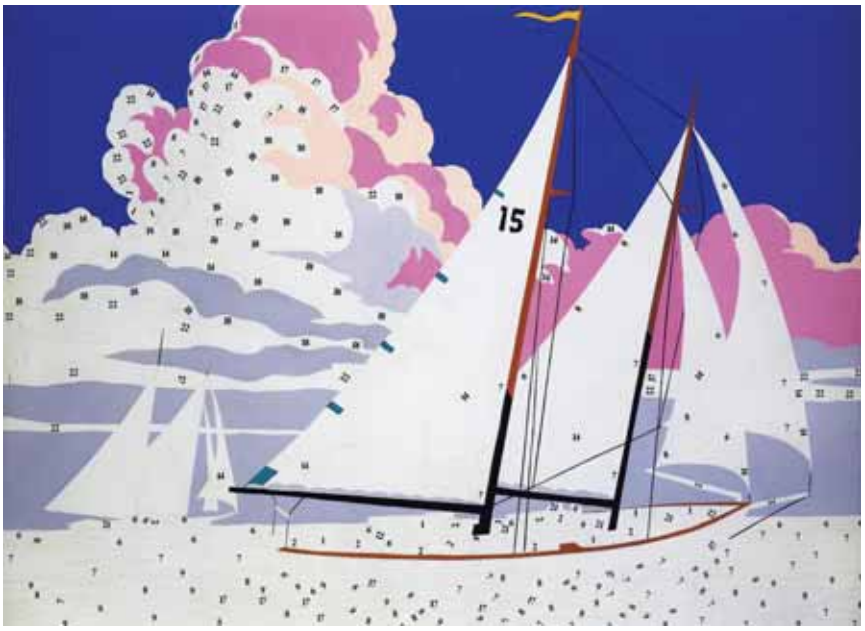
Las experimentaciones que tradujeron este mecanismo en el terreno del arte oscilaron entre dos actitudes. La vertiente más analítica, mostró interés por describir los estados del objeto artístico previos a su consideración como tal. En este sentido, había sido precursora una serie de obras sin título que Giulio Paolini realizara en 1961, en la que reflejaba los procedimientos para hacer arte, presentando los materiales necesarios para ello, y poniendo de manifiesto hasta qué punto la intervención del artista podía ser mínima. Poco después, esta preocupación se filtraría también al pop art, para dar lugar a obras como la serie de pinturas de Andy Warhol *Hágalo usted mismo* [*Do it Yourself*] (1962-1963), que mostraba cuadros en su fase inicial y aportaba las claves para su consecución, o la obra *Los placeres de la pintura* [*Painting Pleasures*] (1969), de Jim Dine, que se limitaba a mostrar, por medio de la propia pintura, las muestras de color que, combinadas, darían como resultado una obra definitiva. La temática de *Los placeres de la pintura* no carecía de un antecedente: la serie inspirada en tablas de color que Gerhard Richter empezó a desarrollar a partir de 1966, ampliaciones de cartas de color que, en contraposición con la obra de Jim Dine, eran mostradas de un modo más aséptico como la materia prima de la pintura.

Sin título [*Senza titolo*], 1961.
Giulio Paolini.
➤

[94] Jacques Derrida, en BRUNETTE, Peter, y WILLS, David. *Las artes del espacio* [en línea]. [Entrevista a Jacques Derrida]. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artes_del_espacio.htm> [consulta: 23-3-2010].

Hágalo usted mismo (Barcos de vela) [*Do It Yourself (Sailboats)*], 1962.
Andy Warhol.
➤




15

Una segunda vertiente planteaba el problema de toda construcción, ya sea física o mental, que no sienta sus bases sobre un terreno firme. En consecuencia, las obras surgidas bajo esta premisa adoptan la apariencia de objetos deshechos, descompuestos o destruidos, «constituidos por elementos aparentemente irreconciliables que, en palabras de Ulf Jonak "parece como si se vieran las tripas arruinadas de un piano o la complicada estructura de la maquinaria escénica de un teatro"»[95]. Esta nueva mecánica, «esta nueva formalización de la obra es la expresión, que no la consecuencia de intentar hacer evidente el proceso de análisis deconstructivo al que son sometidas las obras, en el cual el objeto, tras su descomposición analítica, se vuelve a reunir y reinterpretar desde un punto de vista que no le permite reaparecer bajo su forma original»[96].

Esta será la estrategia que van a utilizar los artistas interesados en desarrollarla desde su faceta más metódica, como Gordon Matta-Clark, Michael Asher, el grupo Anarchitecture, Rosie Leventon y Doris Salcedo, mientras que, debido a su posible potencial expresivo, otros artistas se inclinarán por adoptarla como rasgo formal, sin llegar a asumir su esencia teórica, aunque sí los resultados estéticos a los que dicha teoría parece conducir. Ese va a ser el caso de artistas como Wolfgang Luy, Kathryn Gustafson, Anne y Patrick Poirier o el colectivo SITE, y de obras como *La herida alpina* (1991), de Nacho Criado, *Germania* (1993), de Hans Haacke, o *El Rompido* (2001), de Soledad Sevilla, artistas y obras cuyo hilo conductor, la apariencia de lo destruido, es la metáfora que les devuelve desde el pasado las

La herida alpina (en primer término), 1991. Nacho Criado.

95 MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 311.

96 *Ibid*.

El Rompido, 2001. Soledad Sevilla.

mayores preocupaciones del artista romántico: desaparición, nostalgia, ausencia y vacío.

El matiz que va a establecer la principal distinción entre las obras y los artistas anteriormente mencionados versará sobre el modo en que sus aportaciones van a incidir en las posibilidades de percepción y experimentación del espacio expositivo. Ellos van a presentar ese espacio como un organismo que se autoabastece, que no necesita la más mínima adición, exceptuando la intervención del artista, quien se encarga de extraer la materia prima que lo constituye, para recomponerla y volverla a colocar según los criterios básicos de orden y caos.

La ecuación que se cumple en estos casos, donde soporte y material son la misma cosa, ha sido, a lo largo de la historia, la base de ciertas disciplinas y corrientes artísticas.

La jardinería será una de esas disciplinas, en tanto que «el terreno es entendido como un gran lienzo sobre el que inventar y experimentar en tres dimensiones con elementos plásticos, tales como las piedras, el agua, y, sobre todo, las plantas que tienen la facultad de cambiar de forma, color y apariencia con el paso de las estaciones»[97]. En el jardín se pueden encontrar los instrumentos necesarios para llevar a cabo las estrategias que dan lugar al arte, en función de sus leyes y premisas:

> El jardín es una construcción física y también una construcción intelectual. En cuanto a los aspectos físicos, el jardín se construye con materiales vegetales, piedras y agua, que responden a formas, modelos o estilos culturales e históricos[98].

---

[97] MADERUELO, Javier. «Roberto Burle Marx. El arte del jardín». *Arte y parte* (Santander), nº 50, abril-mayo de 2004, p. 81.

[98] MADERUELO, Javier. «Introducción: el jardín como arte». En: AA.VV. [CASTRO FLÓREZ, Fernando; CERECEDA, Miguel; COEN, Lorette; LAZKANO, Jesús Mari; LOOTZ, Eva; MADERUELO, Javier; MORTE, Carmen; NAGASAWA,

El problema de esta construcción, sin embargo, reside en la sobrecarga de prejuicios a los que se ha visto sometida desde los inicios de la modernidad, cuando el jardín comenzaba a ser visto como «una antigualla que representaba los peores hábitos del gusto burgués del *ancien régime*»[99]. Esto provocó un desfase considerable a causa de la velocidad a la que se sucedían los postulados vanguardistas y el anquilosamiento con que se castigaba su lenguaje particular.

El reencuentro, a finales de la modernidad, con algunos de los elementos que coincidían en el arte del jardín —el espacio, la naturaleza y el tiempo— tendría lugar en las propuestas del land art. Ambas formas de arte compartían estos recursos, a pesar de diferenciarse fundamentalmente en dos aspectos: por un lado, las necesidades que les habían dado origen en momentos históricos muy alejados entre sí —y los condicionantes que éstas implicaban—, y, por otro, los factores de control e indeterminación que incidían sobre una u otra.

La aleatoriedad que podía caracterizar al jardín llamado pintoresco no era más que una apariencia, bajo la cual la libertad de cambio y de movimiento propia de los elementos naturales quedaba absolutamente subordinada a los intereses del jardinero. No era así en el caso de las obras del land art, destinadas en la mayoría de los casos a disfrutar de una existencia efímera para terminar disolviéndose en la naturaleza.

De un modo parecido a como hiciera Miguel Ángel cuatro siglos atrás, se podría afirmar que las obras del land art estaban allí,

---

Hidetoshi; NYS, Philippe; REMÓN, Juan F.; TRENC, Elíseo.] *El jardín como arte. Huesca: arte y naturaleza. Actas del III Curso. Huesca, 1997*. Huesca, Diputación de Huesca, 1998, p. 10.

99 MADERUELO, J. «Roberto Burle»…, p. 74.

formaban parte del terreno, sólo era necesario reordenar los elementos que configuraban ese terreno. De este modo, los artistas del land art trabajaban a partir de un sistema de recomposición de la topografía de un paisaje dado. Y así trabajarían otros artistas, de una forma más o menos consciente, sobre un espacio que parecía limitado y carente de recursos: el espacio de la sala de exposiciones.

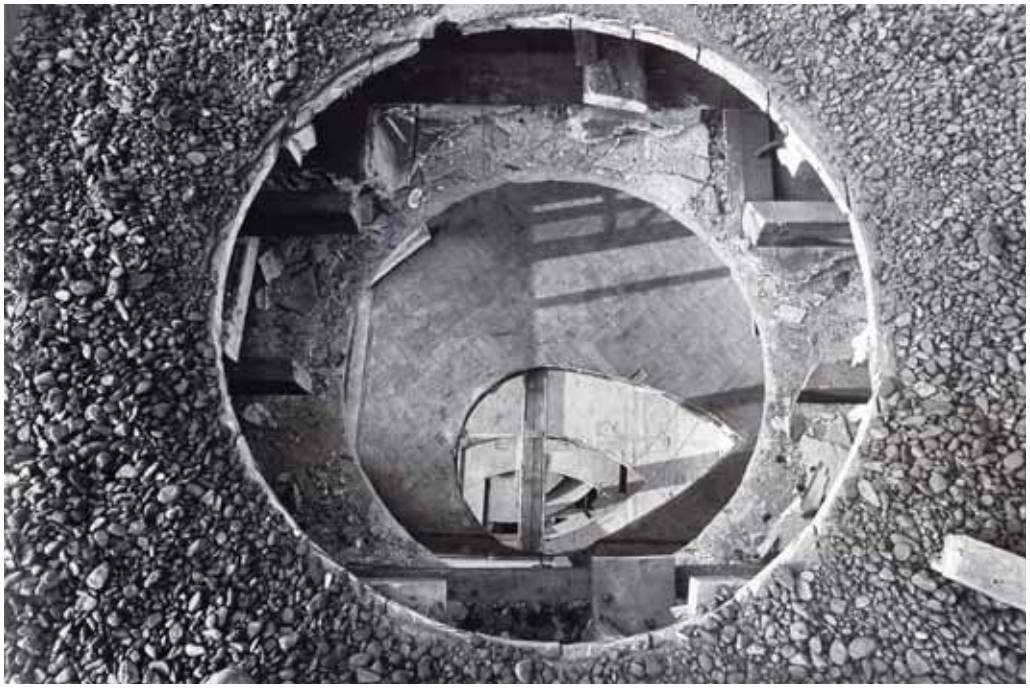
En «Gordon Matta-Clark: The Reel World»[100], Corinne Diserens afirma que este artista «quería alterar todo el espacio hasta sus mismas raíces, lo que significaba un reconocimiento del sistema total (semiótico) del edificio, no según ningún método idealizado, sino mediante el uso de los ingredientes reales de un lugar»[101].

Barroco de oficina [*Office Baroque*], 1977. Gordon Matta-Clark. ➤

El *uso de los ingredientes reales de un lugar*, entendido como proceso de sustracción, implica su mutilación total o parcial. Someter a ese proceso a ciertos lugares que habían sido concebidos para desarrollar una función específica fue la clave que generó un conflicto entre Matta-Clark y algunos arquitectos de su tiempo, como Peter Eisenman. La arquitectura, que compartía con el diseño el sentido de la funcionalidad, se enfrentaba en la obra de Matta-Clark a la inutilidad de la escultura. Destruyendo parcialmente espacios que la arquitectura había configurado, destruía también su condición de objetos arquitectónicos, para convertirlos en objetos escultóricos, que ya no respondían a las necesidades que la arquitectura debía solventar. Con esta maniobra, «Gordon Matta-Clark intentó aunar los conceptos de

[100] Esto podría traducirse como *Gordon Matta-Clark: el mundo que se tambalea*, aunque, atendiendo al juego de palabras, debería sustituirse *reel* por *real*, pues la coincidencia fonética induce a interpretarlo como *Gordon Matta-Clark: el mundo real*. Según otra acepción de *reel*, también podría leerse *Gordon Matta-Clark: el carrete del mundo*, lo que cobra significado en el contexto de una obra tan efímera como la de este artista, dada la relevancia de medios como el vídeo o la fotografía para su perdurabilidad.

[101] DISERENS, Corinne. «Gordon Matta-Clark: The Reel World». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre…*, p. 52.



escultura y arquitectura en una nueva percepción del espacio a través de obras en las que el edificio […] se convierte en soporte y material de la obra de arte»[102].

Estas acciones no dejaban de ser, al mismo tiempo, intercambios simbólicos entre la esfera de lo real y la esfera del arte, que provocaban la siguiente inversión de conceptos: Matta-Clark destruía como arquitecto y construía como escultor. Tal paradoja sólo se explica si cualquier destrucción en arte se entiende como apariencia, en tanto que todo arte es creación, independientemente de los medios que utilice para justificarse. Esta no será la única contradicción, pues, «al contrario que la arquitectura convencional, que define los espacios estética y pragmáticamente, y también al contrario que la escultura convencional, que parte del relleno de espacios interiores, los cortes de Matta-Clark muestran una contrainterpretación de esas reglas: la arquitectura se torna escultura, es decir, interpretación del espacio, mientras que la escultura se torna en su contrario, en la generación de espacio»[103].

Intersección cónica [*Conical Intersect*], 1975. Gordon Matta-Clark.

A pesar de las aportaciones que Matta-Clark llegó a hacer sobre el modo en que el espacio podía ser percibido cuando se reorganizaban sus componentes físicos, este concepto seguiría siendo una laguna importante en las artes plásticas, debido, entre otras cosas, a las escasas incursiones que se habían hecho en este campo:

> Deseo explorar con otros un camino artístico para crear y expandir la «mitología» del espacio […]. Tampoco sé qué significa la palabra espacio. Sigo utilizándola. Pero no estoy muy seguro de qué significa[104].

---

[102] GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2000, p. 72.

[103] MALSCH, Friedemann. «Gordon Matta-Clark». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre…*, p. 41.

[104] Gordon Matta-Clark, citado en CORBEIRA, Darío. «Designar espacios. Crear complejidad». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre…*, p. 160.

Esta afirmación, junto con otra de Derrida —«no estoy seguro de que el espacio esté esencialmente sometido a la mirada […] el espacio no es necesariamente aquello que es visto»[105]—, no parecen sino evidenciar las dudas que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, sigue suscitando este elemento, frente a otros cuyo potencial parece tender a agotarse, aunque en muchas ocasiones se trate sólo de una percepción errónea, lo que ejemplifican los frecuentes vaticinios acerca de la muerte de la pintura que han tenido lugar desde el final del período de la modernidad.

Hubo un intento por sistematizar el modo de trabajo expuesto en el grupo conocido como Anarchitecture —que era el nombre con el que Matta-Clark definía su obra—, entre cuyos miembros se encontraban Suzanne Harris, George Trakas, Richard Landry y Laurie Anderson. Casi todos ellos abandonaron pronto las inquietudes que les vinculaban entre sí —debido, entre otras cosas, a la prematura muerte de Matta-Clark—, aunque sería Michael Asher quien, sin haber formado parte de Anarchitecture, llegó a desarrollar una obra que evolucionaría en coherencia con aquellos principios.

Lo que Asher parece querer demostrar es que «el espacio no es necesariamente aquello que es visto», y que el artista debe emplear los recursos a su alcance para crear de la nada, del vacío. Más allá de los materiales de que dispone, más allá de las limitaciones físicas a las que está sometido, se abre la esfera de lo inmaterial, cuyas fronteras están supeditadas a la capacidad de sugestión del

[105] Jacques Derrida, citado en BRUNETTE, P., y WILLS, D. *Las artes del espacio*.

Tuberías [*Pipes*], 1971. Gordon Matta-Clark. ➤

artista. Se puede afirmar, por tanto, que toda obra de arte posee la facultad de incidir sobre el espectador en dos niveles básicos: el nivel visual y el nivel intelectual. Una de las obras que, de un modo más evidente, se caracterizan por una fuerte presencia intelectual es *Pintura secreta* [*Secret Painting*] (1967), del grupo Art & Language, que muestra una tela pintada en acrílico negro, junto a la que pueden leerse las siguientes palabras:

> El contenido de esta pintura es invisible; el carácter y la dimensión del contenido deben mantenerse en permanente secreto, siendo conocidos sólo por el artista[106].

Esta característica es extensible a todas las obras que participan de las premisas del movimiento conceptual.

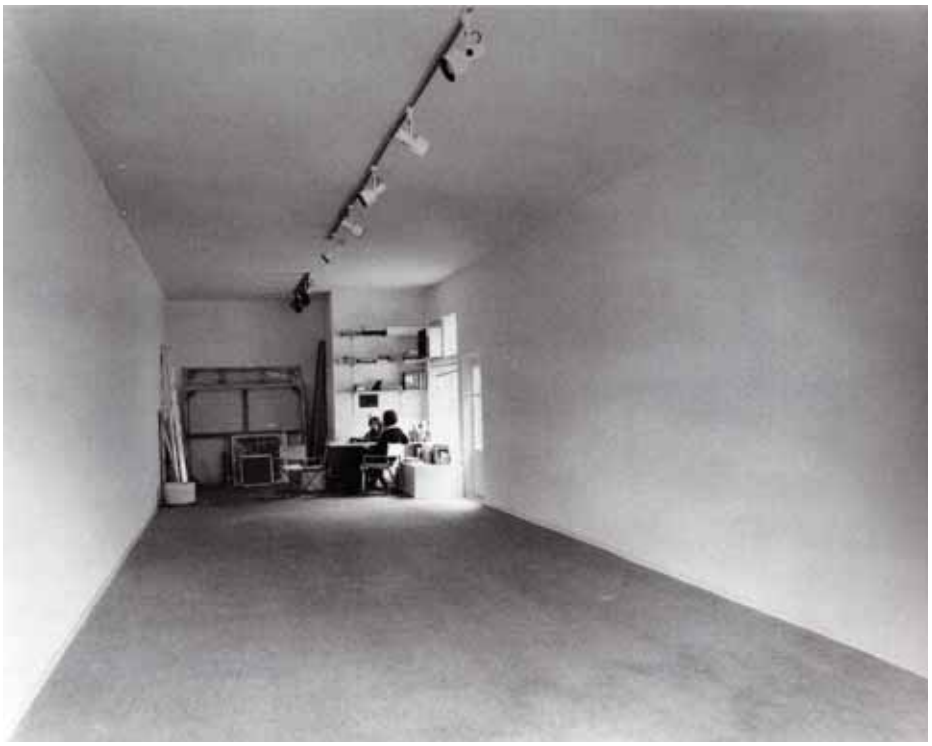
No obstante, las posibilidades de legibilidad de un arte que incide a un nivel casi exclusivamente intelectual son bastante reducidas. Cuando los códigos de comunicación empleados no son automáticos, no siempre se perciben del modo en que el artista espera. En contraposición con Matta-Clark, cuyas obras funcionan sistemáticamente a partir del impacto visual, esta particularidad será una constante en la trayectoria de Michael Asher, especialmente en intervenciones como la que realizó en la Lisson Gallery de Londres, en 1973, «"un recorte arquitectónico de 0'6 cm de ancho por 3'8 cm de fondo, en la pared, al nivel del suelo, en torno al perímetro de la habitación", una ranura tan ligera que "la línea del suelo se volvía indistinguible" del punto originario de unión a la pared»[107]. Él mismo ha definido su trabajo como «la sustracción de materiales

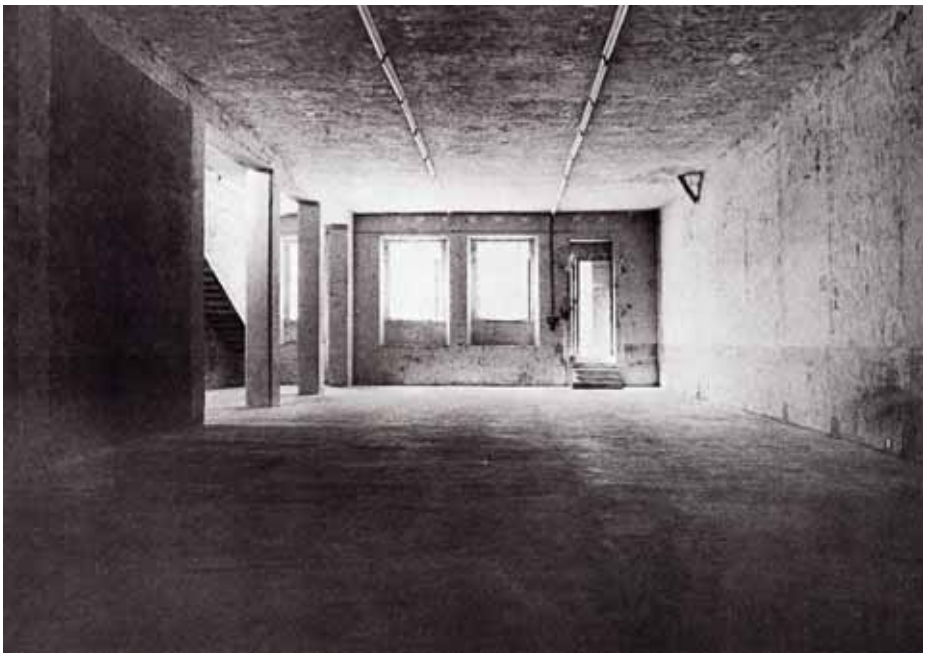
Sin título (intervención en la Claire Copley Gallery) [*Untitled (Claire Copley Gallery)*], 1974. Michael Asher. ➤

Sin título (intervención en la Galleria Toselli) [*Untitled (Galleria Toselli)*], 1973. Michael Asher. ➤

[106] «The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist».

[107] LEE, Pamela M. «Objetos impropios de modernidad». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre…*, p. 110.





del lugar de producción y recepción»[108], un proceso en el cual «los materiales fueron sintetizados y contextualizados de un modo ajeno a su propia materialidad y método de producción»[109].

Al comienzo de *Terciopelo azul*, David Lynch ofrece, en un corto intervalo de tiempo, las dos posibilidades bajo las cuales cualquier objeto o espacio puede ser visualmente analizado: una visión superficial, que se limita a enseñar lo previsible, y una segunda visión mucho más profunda, que es radicalmente antagónica. Con una intención parecida, Asher también intenta mostrar el espacio que se oculta bajo una superficie. Para conseguirlo, en ocasiones, ha eliminado paredes completas en el interior de la galería, ofreciendo diferentes vistas de aquello que el espectador habitualmente desconoce, como hizo en la galería Claire Copley, en 1974. Otras veces, sólo ha sido necesario intervenir el muro levantando las capas de pintura que lo cubrían, para revelar una imagen erosionada del espacio en la galería de arte.

Existe un antecedente de esta forma de operar, en *Tuberías* [*Pipes*] (1971), de Matta-Clark, donde éste «recortó limpiamente un nicho estrecho y muy alto en uno de los tabiques de una de las salas de exposiciones, le impuso en ángulo recto y en el extremo superior la pieza sobrante de ese recorte y pegó en la superficie de ambos una secuencia de fotografías que mostraba aspectos de la red de tuberías de conducción de gas, ocultos tras los muros y en los entrepisos del museo»[110]. En este caso, la adición de un material ajeno al que constituye el espacio, como es la fotografía, se com-

---

[108] […] «the subtraction of materials from the site of both production and reception». Michael Asher, citado en COHEN, Michael. «Rethinking site-specific critique». *Flash Art International* (Milan), vol. XXVI, nº 173, noviembre-diciembre de 1993, p. 90.

[109] […] «materials were synthesized and contextualized in a manner alien to their own materiality and method of production». *Ibid.*

[110] JIMÉNEZ, Carlos. «La fotografía de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre…*, p. 138.

prende cuando lo que ésta enseña es una parte de ese material sumergido.

Michael Asher se ha limitado a exhibir una realidad no intervenida, que no pertenece a su campo de acción, rompiendo el callado hermetismo del muro, mientras que Rosie Leventon ha poblado de imágenes oníricas el mundo subterráneo. Sus cortes y grietas, al contrario que los de Asher, no carecen de intencionalidad esteticista, y con ellos pretende crear una realidad ficticia. Mel Gooding ha escrito sobre *Subterráneo* [*Souterrain*] (1986):

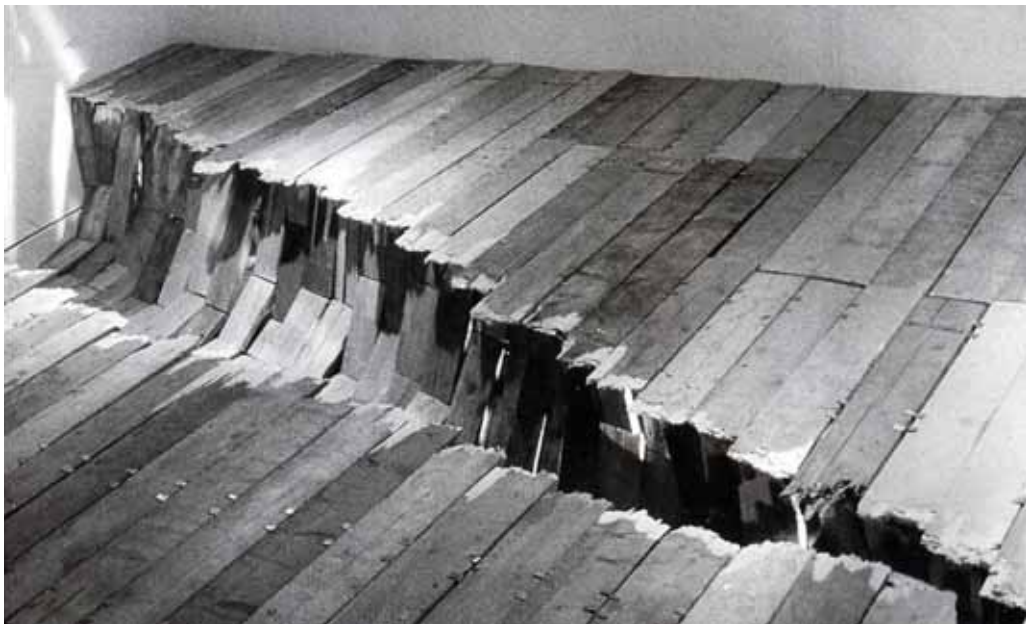
> Finalmente está la imagen de un barco, bello y característico en su construcción, que encaja en su propósito como vehículo para viajar en el mundo físico y en el espiritual[111].

Muy parecida formalmente a *Subterráneo* es una de las últimas manifestaciones de la estética de la destrucción. *Shibbolet* (2007), de Doris Salcedo, es una obra de carácter efímero diseñada específicamente para la Sala de las Turbinas de la Tate Modern, de Londres, que consistió en abrir una enorme grieta de 167 metros de longitud a lo largo del suelo de la sala. Abarcaba con un único gesto la totalidad de la misma, que albergaría el recuerdo de la obra una vez desinstalada, a modo de cicatriz.

Dentro de una anarquía que sólo es aparente, el alcance de estas intervenciones destructivas es un factor estrictamente medido y controlado, al igual que el área sobre la que actúan, por lo que no se puede hablar de indeterminación en este tipo de obras, a pesar de las apariencias. Mientras que Michael Asher parece manifestar un

---

[111] «Lastly there is the image of a ship, beautiful and characteristic in its construction, fit for its purpose as a vehicle for travel in the physical world and in the spiritual». GOODING, Mel. *Rosie Leventon* [en línea] <http://www.pinkink.net/newart/lev2.htm> [consulta: 24-3-2010].



cierto respeto hacia el plano del suelo, la casi totalidad del trabajo de Rosie Leventon, la obra *Germania* (1993), de Hans Haacke, y *Shibboleth* lo profanan, para restringir o anular su utilización convencional. El peso del espacio, entendido como un objeto, recae sobre su plano más estable, pero, al mismo tiempo, dicha estabilidad parece desmentirse por el modo en que este plano es tratado, cuando se alude de esa manera a la precariedad de sus cimientos.

Los artistas citados comparten intereses comunes, que se revelan en lo formal, pero también existen sutiles diferencias respecto a su intencionalidad, como se advierte por la forma en que sus obras ilustran diferentes grados de entropía, atendiendo a la siguiente definición del término:

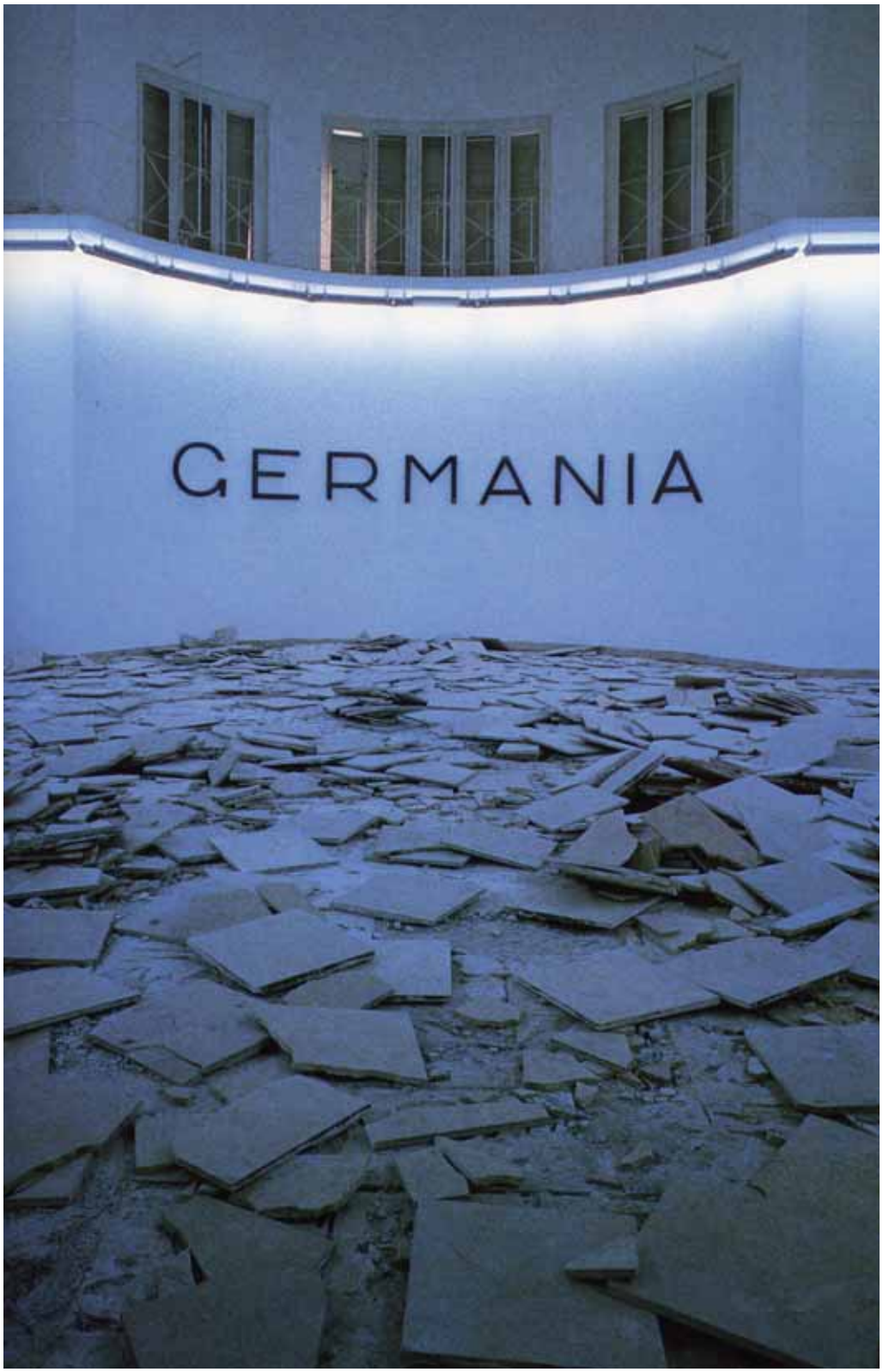
Subterráneo [*Souterrain*], 1986. Rosie Leventon.

> La entropía se puede interpretar como la medida del desorden entre los átomos que componen el sistema, dado que es prácticamente seguro que un estado inicialmente ordenado se volverá aleatorio con el paso del tiempo[112].

En 1962, György Ligeti dio a conocer al público su *Poema sinfónico para 100 metrónomos*, donde el elemento visual era tan importante como el musical, y que consistía en hacer sonar a cien velocidades distintas cada uno de los metrónomos que se encontraban en la sala. Se ponían en funcionamiento progresivamente, hasta alcanzar un punto de, en palabras del autor, *máxima entropía*, que desaparecía gradualmente mediante la interrupción paulatina del sonido de los metrónomos en funcionamiento, hasta que uno solo permanecía activo.

[112] HOLLOWAY, Robert. «Matta-Clarking». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre…*, p. 218.

Shibbolet, 2007. Doris Salcedo.


GERMANIA

En términos de caos y entropía, *Subterráneo*, de Rosie Leventon, y *Shibbolet*, de Doris Salcedo, no superan unos niveles muy altos de entropía, tal y como se advierte al inicio del poema sinfónico; *Intersección cónica* [*Conical Intersect*] (1975), de Gordon Matta-Clark, representa un estado previo a la *máxima entropía*; y *Germania*, de Hans Haacke, alcanza un punto de irreversibilidad imposible de deshacer, por la forma en que el proceso ha tenido lugar, que impide la reconversión del objeto a su estado originario.

La elusión, o, por el contrario, la búsqueda del caos absoluto aluden al discurso propio de cada uno de estos artistas, y en ese procedimiento se condensan algunos de los cambios sustanciales que el espacio de la galería —que se ha convertido en una pieza indispensable dentro del sistema en el que se desenvuelve el arte contemporáneo— ha experimentado en las últimas décadas. Dicho procedimiento, fundamentado en la destrucción, en la anticipación de la ruina, podría verse como una metáfora de las similitudes entre la historia del espacio expositivo y la del objeto artístico tradicional, cuya desaparición pareció pronosticarse con certeza por las mismas fechas. Si el objeto terminó triunfando como factor insustituible en la creación artística, también triunfaría el espacio, entendido a su vez como objeto, en su camino hacia la plena integración en el catálogo de recursos del artista, del modo en que aquí se ha descrito.

◂ *Germania*, 1993. Hans Haacke.

Índice onomástico

A

Agustín, San, 120.

Anarchitecture, 139, 148.

Anderson, Laurie, 148.

Andre, Carl, 66, 78, 82 nota al pie, 117.

Angerstein, John Julius, 56.

Argullol, Rafael, 20.

Arman, 70 pie de ilustración, 72.

Arnheim, Rudolf, 101.

Art & Language, 150.

Asher, Michael, 139, 148, 150, 150 p, 152, 153.

B

Bachelard, Gaston, 15.

Bacon, Francis, 30.

Barr, Alfred, 26.

Barry, Robert, 73.

Beaumont, Sir George, 56.

Bierstadt, Albert, 24.

Bladen, Ronald, 92.

Blechen, Karl, 131.

Bochner, Mel, 74, 75 p.

Bonaparte, Napoleón, 129.

Borges, Jorge Luis, 95.

Botticelli, Sandro, 29.

Brancusi, Constantin, 39.

Brown, Trisha, 106, 107 p, 110 p.

Buren, Daniel, 72.

Burri, Alberto, 63.

Byron, Lord, 129.

C

Cage, John, 41.

Cano, Eugenio, 111, 113, 113 p.

Cézanne, Paul, 36, 39.
Champfleury, 61.
Church, Frederick Edwin, 24.
Clair, Jean, 29.
Coates, Robert, 26.
Cole, Thomas, 24.
Constable, John, 131.
Courbet, Gustave, 61.
Criado, Nacho, 117, 117 p, 139, 139 p.

D

Delacroix, Eugène, 129.
Derrida, Jacques, 135, 148.
Dine, Jim, 136.
Diserens, Corinne, 144.
Dubuffet, Jean, 47.
Duchamp, Marcel, 63, 66, 73, 95, 97, 97 p, 102.

E

Eisenman, Peter, 144.
Escher, Maurits Cornelis, 100, 100 p.

F

Fautrier, Jean, 47.
Fend, Peter, 127.
Fernando VII, 54.
Flavin, Dan, 66, 78, 82 n, 87.
Fontana, Lucio, 21, 63.
Francis, Sam, 47, 49 p.
Francisco José I, 54.
Friedrich, Caspar David, 16 p, 19, 21, 22, 131.
Füssli, Johann Heinrich, 129, 133 p.

G

Gabo, Naum, 60.
Gehry, Frank, 58, 58 p.
Gooding, Mel, 153.
Gormley, Antony, 78, 78 p, 106, 107, 107 p, 110 p.
Gottlieb, Adolph, 26, 29.
Guerrero, José, 50.
Guggenheim, Peggy, 37.
Gustafson, Kathryn, 139.
Guston, Philip, 40.

H

Haacke, Hans, 139, 155, 157, 157 p.
Hackert, Jakob Philipp, 129, 131 p.
Harris, Suzanne, 148.
Hartung, Hans, 47, 47 p.
Hatoum, Mona, 92, 94.
Hitchcock, Alfred, 53.
Hofmann, Hans, 35, 41.

Holbein el Joven, Hans, 32, 33, 35 p.
Huber, Stephan, 111.
Hughes, Robert, 19, 30.
Hulten, Pontus, 57, 57 n.

I

Irwin, Robert, 87.

J

Jonak, Ulf, 139.
Judd, Donald, 78, 78 n.

K

Kandinsky, Wassily, 41, 44, 70.
Kapoor, Anish, 120 p, 122, 122 p, 125.
Klee, Paul, 41.
Klein, Yves, 42, 67, 67 p, 70, 72.
Kline, Franz, 47, 47 p.
Kooning, Willem de, 26, 26 p, 30.
Kosuth, Joseph, 74.

L

Landry, Richard, 148.
Le Corbusier, 56.
Leen, Nina, 39 p.
Leroy, Julien David, 128.
Leventon, Rosie, 139, 153, 155, 155 p, 157.
Ligeti, György, 155.
Lippard, Lucy, 73.
Lissitzky, El, 61, 63 p.
Louis, Morris, 47, 49 p.
Luy, Wolfgang, 139.
Lynch, David, 152.

M

Maderuelo, Javier, 10, 60.
Malevich, Kasimir, 21, 29, 44.
Manet, Édouard, 61.
Manzoni, Piero, 72, 73, 125.
Maria, Walter de, 78, 79 p.
Martin, John, 22.
Martin, Kenneth, 60.
Mathieu, Georges, 47.
Matta-Clark, Gordon, 139, 144, 144 p, 147, 147 p, 148, 148 p, 150, 152, 157.
Mies van der Rohe, Ludwig, 56.
Miguel Ángel, 143.
Ming Pei, Ieoh, 58.
Mondrian, Piet, 29, 44.
Moore, Thomas, 26.
Moran, Thomas, 24.
Morris, Robert, 78, 78 n, 102, 103 p, 106, 117 p, 120.

Motherwell, Robert, 40, 49.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 42.

N

Nauman, Bruce, 83.
Newman, Barnett, 16, 22 p, 24, 25, 29, 32, 36, 37, 47, 49, 50.

O

O'Doherty, Brian, 9, 41, 53, 70.
Oldenburg, Claes, 74, 92, 92 p, 94.
On Kawara, 44.
Oteiza, Jorge, 21.

P

Panofsky, Erwin, 15.
Paolini, Giulio, 136, 136 p.
Parsons, Betty, 37.
Pevsner, Antoine, 60.
Piano, Renzo, 57, 57 n.
Piranesi, Giovanni Battista, 97, 97 p, 100, 129.
Pistoletto, Michelangelo, 111, 113, 113 p, 125, 125 p.
Poe, Edgar Allan, 91.
Poirier, Anne, 139.
Poirier, Patrick, 139.
Pollock, Jackson, 21, 22, 40, 41, 42, 42 p, 44, 45, 49, 127.

R

Reinhardt, Ad, 49.
Richter, Gerhard, 136.
Robbe, Wolfgang, 117, 117 p.
Robert, Hubert, 131.
Rodin, Auguste, 61.
Rogers, Richard, 57, 57 n.
Rosenblum, Robert, 15, 16, 22.
Rothko, Mark, 15, 19 p, 20, 22, 26, 29, 31, 35, 36, 40, 41, 42, 49, 50, 52, 87.
Ryder, Albert Pinkham, 24.

S

Saarinen, Eero, 58, 58 p.
Salcedo, Doris, 139, 153, 155 p, 157.
Sandback, Fred, 75, 78 p, 85, 87.
Schwitters, Kurt, 65, 65 p.
Serra, Richard, 82, 92.
Sevilla, Soledad, 139, 139 p.
Shakespeare, William, 91.
SITE, 139.
Smith, Tony, 92.
Soulages, Pierre, 47.
Still, Clyfford, 29, 29 p, 40, 47, 49, 50, 50 n.
Sweeney, James Johnson, 39.

T

Tange, Kenzo, 58.
Teniers el Joven, David, 54 p.
Thompson, D'Arcy, 20.
Tobey, Mark, 40.
Torres, Francesc, 103, 103 p, 107.
Trakas, George, 148.
Turk, Gavin, 72.
Turner, William, 22, 131.
Turrell, James, 78, 83, 85, 87, 87 p, 89, 89 p.

U

Ungers, Simon, 111, 113 p.

W

Warhol, Andy, 136, 136 p.
Weston, Edward, 45.
Whiteread, Rachel, 78, 83, 85, 85 p, 89.
Whitman, Walt, 16.
Wilson, Richard, 78, 79 p, 82.
Wols, 47.
Wright, Frank Lloyd, 56.

Bibliografía citada

Libros

AA.VV. [ALBERCH, Pere; AÑÓN FELIÚ, Carmen; CASTRO FLÓREZ, Fernando; DORFLES, Gillo; GARRAUD, Colette; MADERUELO, Javier; MOURE, Gloria.] *Huesca: arte y naturaleza. Actas del I Curso. Huesca, 1995*. Huesca, Diputación de Huesca, 1996.

AA.VV. [ARCHER, Michael; OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael.] *Installation Art*. London, Thames & Hudson, 1994.

AA.VV. [CASTRO FLÓREZ, Fernando; CERECEDA, Miguel; COEN, Lorette; LAZKANO, Jesús Mari; LOOTZ, Eva; MADERUELO, Javier; MORTE, Carmen; NAGASAWA, Hidetoshi; NYS, Philippe; REMÓN, Juan F.; TRENC, Elíseo.] *El jardín como arte. Huesca: arte y naturaleza. Actas del III Curso. Huesca, 1997*. Huesca, Diputación de Huesca, 1998.

AA.VV. [Darío Corbeira, editor. BREITWIESER, Sabine; COHN, David; CORBEIRA, Darío; CROW, Thomas; DISERENS, Corinne; EXPÓSITO, Marcelo; FEND, Peter; HOLLOWAY, Robert; JIMÉNEZ, Carlos; LEE, Pamela M.; MALSCH, Friedemann; PINCUS-WITTEN, Robert; VILLOTA, Gabriel.] *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.

AA.VV. [Edited by Corinne Diserens. CROW, Thomas; DISERENS, Corinne; KISHNER, Judith Russi; KRAVAGNA, Christian.] *Gordon Matta-Clark*. London, Phaidon, 2003.

AA.VV. [GOMBRICH, E. H.; HUTCHINSON, John; NJATIN, Lela B.] *Antony Gormley*. London, Phaidon, 1995.

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.* Barcelona, Destino, 2000.

ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales.* Versión definitiva. Madrid, Akal, 2001.

ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York.* Madrid, Cátedra, 1988.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Mark Rothko. 1903-1970. Cuadros como dramas.* Colonia, Taschen, 2003.

BARBÁCHANO, Carlos. *El cine, arte e industria*. Barcelona, Salvat, 1973.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía de los santos.* Madrid, Istmo, 2003.

CELANT, Germano. *Anish Kapoor*. London, Thames & Hudson, 1996.

CERNUSCHI, Claude. *Not an Illustration but the Equivalent. A Cognitive Approach to Abstract Expressionism*. Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 1997.

[ESCHER, M. C.] *La magia de M. C. Escher.* Colonia, Taschen, 2003.

GOLDING, John. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid, Turner; Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2003.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2000.

HESS, Barbara. *Expresionismo abstracto.* Colonia, Taschen, 2005.

HICKS, Alistair. *New British Art in the Saatchi Collection*. London, Thames & Hudson, 1989.

HUGHES, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas.* Barcelona, Anagrama, 1992.

HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Edición ampliada y actualizada. Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2000.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós, 1999.

LEÓN, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía.* Madrid, Cátedra, 1982.

LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal, 2004.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Mondadori, 1990.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos*. Madrid, Akal, 1988.

NEWMAN, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*. Edición a cargo de John P. O'Neill. Madrid, Síntesis, 2006.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Expanded Edition. San Francisco, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999.

POE, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias (5ª selección)*. Barcelona, Ediciones 29, 1993.

REYERO, Carlos. *Courbet*. Madrid, Historia 16, 1993.

ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid, Alianza, 1993.

ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. Munich, Prestel, 2003.

ROTHKO, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Edición, introducción, notas y cronología a cargo de Miguel López-Remiro. Barcelona, Paidós, 2007.

ROTHKO, Mark. *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid, Síntesis, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Barcelona, Novaro, 1979.

WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich. 1774-1840. El pintor de la calma*. Colonia, Taschen, 2003.

Catálogos de exposiciones

AA.VV. [ANDREWS, Richard; JACQUES, Alison Sarah; MESSER, Thomas M.; SVESTKA, Jiri.] *James Turrell*. Madrid, Fundación «la Caixa», 1993.

AA.VV. [BONET, Juan Manuel; ORTUÑO, Pancho; PLEYNET, Marcelin.] *José Guerrero*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

AA.VV. [COLLIER, Caroline; NAIRNE, Andrew; WARD, David.] *The British Art Show 1990*. London, South Bank Centre, 1990.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, y CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *Figuras. Visiones del arte contemporáneo*. Granada, Fundación Caja de Granada, 2001.

COMPTON, Michael. *Mark Rothko*. Madrid, Fundación Juan March, 1987.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *Juegos de escala*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2003.

QUESADA DORADOR, Eduardo. *Guillermo Pérez Villalta. El agua oculta o el navegante interior*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1990.

STICH, Sidra. *Yves Klein*. Stuttgart, Cantz; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; 1994.

Artículos de revistas

BOIS, Yve-Alain. «World and a String». *Artforum International* (New York), vol. 42, octubre de 2003.

COHEN, Michael. «Rethinking site-specific critique». *Flash Art International* (Milan), vol. XXVI, nº 173, noviembre-diciembre de 1993.

MADERUELO, Javier. «Roberto Burle Marx. El arte del jardín». *Arte y parte* (Santander), nº 50, abril-mayo de 2004.

THOMPSON, Walter. «Fred Sandback at Dia Art Foundation». *Art in America* (New York), vol. 77, enero de 1989.

Recursos electrónicos

BRUNETTE, Peter, y WILLS, David. *Las artes del espacio* [en línea]. [Entrevista a Jacques Derrida]. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artes_del_espacio.htm> [consulta: 23-3-2010].

GOODING, Mel. *Rosie Leventon* [en línea]. <http: / / www.pinkink.net / newart / lev2. htm> [consulta: 24-3-2010].

SHAPIRO, Barbara. *Architectural References: The Consequences of the Post-Modern in Contemporary Art and Architecture* [en línea]. <http: / / www.ccca.ca / c / writing / s / shapiro / sha001t.html> [consulta: 21-2-2010].

Otros recursos

ALEXANDER, Keith. *Rothko's Rooms*. Documental. Londres, BBC TV, 2000.

Bibliografía consultada

Libros

AA.VV. [Juan C. Arañó y Alberto Mañero, editores.] *Actas Congreso INARS. La Investigación en las Artes Plásticas y Visuales*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte, 2003.

AA.VV. [ARNALDO, Javier; BARAÑANO, Kosme de; BOZAL, Valeriano; CASTRO BORREGO, Fernando; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores; LAHUERTA, Juan José; LLORENS, Tomàs; MARCHÁN FIZ, Simón; NAVARRO BALDEWEG, Juan; NIETO ALCAIDE, Víctor; PÉREZ ESCOLANO, Víctor; RODRÍGUEZ, Delfín.] *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003.

AA.VV. [Edited by James Lingwood. BIRD, Jon; MASSEY, Doreen; SINCLAIR, Iain; SHONE, Richard; THOMAS, Neil; VIDLER, Anthony; WATNEY, Simon.] *Rachel Whiteread. House*. London, Phaidon, 2000.

AA.VV. [OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael.] *Installation Art in the New Millennium. The Empire of the Senses*. London, Thames & Hudson, 2003.

ALIAGA, Juan Vicente, y CORTÉS, José Miguel G. *Arte conceptual revisado*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

ALLER, Alberto. *National Gallery. Londres*. Barcelona, Castell, 1980.

ARCHER, Michael. *Art Since 1960. New edition*. London, Thames & Hudson, 2002.

BACHELARD, Gaston. *La intuición del instante*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

BISHOP, Claire. *Installation Art. A Critical History*. London, Tate Publishing, 2005.

BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona, Anagrama, 1991.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. London, Phaidon, 1999.

COMBALÍA, Victoria. *El arte moderno*. Barcelona, DeBolsillo, 2003.

DERNIE, David. *Espacios de exposición*. Barcelona, Blume, 2006.

ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen, 2004.

ERNST, Bruno. *El espejo mágico de Maurits Cornelis Escher*. Colonia, Taschen, 1994.

FICACCI, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi. Catalogo completo delle acqueforti*. Köln, Taschen; Roma, Instituto Nazionale per la Grafica; 2001.

GARRAUD, Colette. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris, Flammarion, 1994.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London, Phaidon, 1999.

HOPKINS, David. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford, Oxford University Press, 2000.

KASTNER, Jeffrey [edited by], y WALLIS, Brian [survey by]. *Land and Environmental Art*. London, Phaidon, 1998.

KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal, 2002.

MARZONA, Daniel. *Arte conceptual*. Colonia, Barcelona, Taschen, 2005.

MARZONA, Daniel. *Arte minimalista*. Colonia, Barcelona, Taschen, 2004.

MASÓ, Alfonso. *Qué puede ser una escultura*. Granada, Universidad de Granada, 2004.

MEYER, James. *Minimalism*. London, Phaidon, 2000.

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. London, Phaidon, 2002.

RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Madrid, Nerea, 1998.

RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX*. Colonia, Taschen, 2005.

TIBERGHIEN, Gilles A. *Land art*. Paris, Carré, 1995.

Catálogos de exposiciones

AA.VV. [ABADIE, Daniel; ECO, Umberto; MOULIN, Raymonde; RUBIN, William.] *Arman*. Barcelona, Fundación «la Caixa»; París, Jeu de Paume-Réunion des musées nationaux; 2000.

AA.VV. [ANTICH, Xavier; CARBONELL, Aurèlia; VILA, Eva; WAGENSBERG, Jorge.] *Escher. La vida de las formas*. Barcelona, Fundación «la Caixa», 2004.

AA.VV. [ANTONI, Janine; GARB, Tamar; GLENCROSS, Jo.] *Mona Hatoum*. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca; Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea; 2002.

AA.VV. [BARAÑANO, Kosme de; PELLI, Denis G.; SEGUÍ, Javier; TORRES, Ana María.] *James Turrell*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2004.

AA.VV. [Edited by Heiner Bastian. BASTIAN, Heiner; DALLMANN, Antje; SALVO, Donna De; SCHUSTER, Peter-Klaus; VARNEDOE, Kirk.] *Andy Warhol. Retrospective*. London, Tate Publishing, 2001.

AA.VV. [BAUDIN, Katia; CRIQUI, Jean-Pierre; GRENIER, Catherine; KRAUSS, Rosalind; MITCHELL, W. J. T.; OTTINGER, Didier; ROSE, Barbara.] *Robert Morris*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.

AA.VV. [BOIS, Yve-Alain; GERMER, Stefan; SERRA, Richard.] *Richard Serra*. Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Reina Sofía, 1992.

AA.VV. [BONET, Juan Manuel; CASTRO FLÓREZ, Fernando; COPÓN, Miguel; CRIADO, Nacho; JIMÉNEZ, José; VIDAL, Carlos.] *Nacho Criado. Tras la ruina… 1966-70, 1989-99*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 1999.

AA.VV. [BRUGGEN, Coosje van; CELANT, Germano; OLDENBURG, Claes; STORCK, Gerhard.] *Claes Oldenburg: Dibujos, esculturas, y proyectos a gran escala con Coosje van Bruggen*. Sunderland, Northern Centre for Contemporary Art; Leeds, Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, Leeds City Art Galleries; Valencia, Institut Valencià d'Art Modern; 1989.

AA.VV. [CANO, Eugenio; HEGYI, Lóránd; OLIVARES, Rosa.] *Eugenio Cano. Mercurio*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004.

AA.VV. [COMBALÍA, Victoria; HANHARDT, John G.; TORRES, Francesc.] *Francesc Torres (antología)* [Catálogo de la exposición *Francesc Torres. La cabeza del dragón*]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

AA.VV. [DÍAZ CUYAS, José; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; MARCHÁN FIZ, Simón.] *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

AA.VV. [FRANCÉS, Fernando; MOLINA, Ángela.] *Anish Kapoor. My Red Homeland*. Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2006.

AA.VV. [GOUDINOUX, Véronique; GUIDIERI, Remo; HOPPER, Robert; PISTOLETTO, Michelangelo; RAMÍREZ, Juan Antonio; TARANTINO, Michael.] *Michelangelo Pistoletto*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 2000.

AA.VV. [Edited by Kynaston McShine. BUCHLOH, Benjamin H. D.; LIVINGSTONE, Marco; McSHINE, Kynaston; ROSENBLUM, Robert.] *Andy Warhol: A Retrospective*. New York, Museum of Modern Art, 1989.

AA.VV. [OLMO, Santiago B.; ROMERO, Yolanda.] *Soledad Sevilla. El espacio y el recinto*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2001.

AGEE, William C. *Sam Francis: Paintings. 1947-1990*. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999.

Artículos de revistas

ARCHER, Michael. «Richard Wilson. Matt's Gallery». *Artforum International* (New York), vol. 32, mayo de 1994.

BREA, José Luis. «Nutopía». *Lápiz* (Madrid), nº 92, marzo-abril de 1993.

BRÜDERLIN, Markus. «Fred Sandback. Winter». *Flash Art International* (Milan), vol. XXV, nº 163, marzo-abril de 1992.

JAHN, Wolf. «Fred Sandback. Galerie Jürgen Becker». *Artforum International* (New York), vol. 33, octubre de 1994.

KRAVAGNA, Christian. «Fred Sandback. Galerie Hubert Winter». *Artforum International* (New York), vol. 30, abril de 1992.

MEREDITH, Michael. «Fred Sandback. Chinati Foundation». *Artforum International* (New York), vol. 40, febrero de 2002.

MITCHELL, Charles Dee. «Fred Sandback at Dia». *Art in America* (New York), vol. 85, abril de 1997.

SIMON, Joan. «Lines of Inquiry». [Entrevista a Fred Sandback]. *Art in America* (New York), vol. 85, mayo de 1997.

Recursos electrónicos

Antony Gormley. Clearing [en línea]. <http://beardscratchers.com/forums/about417.html> [consulta: 21-8-2007].