

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE PINTURA



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Habitar desde la superficie: espacio y gesto decorativo.
Un acercamiento a las intervenciones artísticas sobre muro desde el
minimalismo a nuestros días.

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Cielo Vargas Gómez

Dirigida por: Dr. D. Juan Bautista Peiró López
Dr. D. Juan Antonio Canales Hidalgo

Valencia, julio de 2010

“Tal vez éstas sean grandes reivindicaciones para una forma del arte que ha quedado relegada en gran parte, incluso con razón, a los rangos inferiores de la creatividad estética, pero la historia demuestra que algunas de las grandes tradiciones de los estilos ornamentales trascendieron las limitaciones de la pura decoración y pudieron transmutar redundancia en plenitud y ambigüedad en misterio”¹

¹ Gombrich, E.H., *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 159



Sol LeWitt

ÍNDICE

Introducción	7
I PARTE	19
UNA APROXIMACIÓN A LO DECORATIVO	
1. El hacer en la época de la industrialización	23
1.1 Discusión del estilo Victoriano	24
1.2 <i>Arts & Crafts</i>	29
1.3 El estilo de Glasgow	32
1.4 <i>Wiener Werkstätte</i>	39
2. Ornamento y Delito (Adolf Loos)	44
3. Reformas y Vanguardia	48
3.1 <i>Deutscher Werkbund</i>	51
3.2 La escuela de la <i>Bauhaus</i>	56
3.3 La vanguardia del este	67
3.4 <i>De Stijl</i>	73
4. Menos es más (Mies van der Rohe)	83
4.1 El estilo internacional	84
II PARTE	95
GESTO Y REPETICIÓN	
5. Minimalismo	101
5.1 La superficie	105
Carl Andre, Sol LeWitt	
5.2 El espacio	120
Donald Judd, Robert Morris, Fred Sandback	
5.3 El tiempo	133
Agnes Martin	
6. Post-Minimalismo	139
6.1 El proceso	147
Eva Hesse, Marcia Hafif, Jacob El Hanani	
6.2 <i>Pattern & Decoration</i>	161

7. Pervirtiendo Minimalismo	166
7.1 No es sólo lo que ves	170
Félix González-Torres, Wim Delvoye, Vik Muniz, Betsabée Romero, Delcy Morelos, Maria Fernanda Cardoso, Nancy Friedmann, Yvonne Estrada	
III PARTE	207
HABITAR DESDE LA SUPERFICIE	
8. Algunas consideraciones entorno a los conceptos de espacio y habitar	217
8.1 Espacio	219
8.2 Habitar	226
9. Espacio entrópico: Robert Smithson	231
10. Transformaciones efímeras del lugar: Gordon Matta Clark	238
11. Instalación- Intervención- decoración	249
John Armleder, Gerwald Rockenschaub, Tobias Rehberger, Peter Kogler, Stéphane Dafflon Gunilla Klingberg, Walter Obholzer, Richard Wright, Paul Morrison, Tara Donovan, Andrea Zittel, Jorge Pardo	
12. Cercando superficies. Tres Propuestas curatoriales	310
12.1 <i>A labor of Love</i>	313
12.2 De Coraz(i)ón	319
12.3 <i>Poetics of the hand made</i>	325
13. Buen Hogar	334
13.1 Hazlo tú mismo: la obra de Mônica Nador	347
13.2 Trabajo personal	364
Conclusiones	385
Bibliografía	403
Índice de imágenes	419
Resúmenes	435
Agradecimientos	439

INTRODUCCIÓN

Cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.¹

Habitar desde la superficie: espacio y gesto decorativo. Un acercamiento a las intervenciones artísticas sobre muro desde el minimalismo a nuestros días, es el título de nuestro trabajo. Nos parece importante citarlo porque cada una de las palabras que integran la frase alude, de alguna manera, a las partes que componen y estructuran el escrito.

Sin embargo antes de entrar en materia sobre el contenido de la misma nos gustaría comentar las motivaciones que nos llevaron hacia esta tarea, las cuales emergen del impulso por coleccionar y atesorar superficies sin distinción: papeles nuevos, encontrados, heredados o reciclados; envolturas de colores impresas con motivos y patrones; planos de repetición creados para cubrir; abstracciones a escala como substitutos de lo real.

Durante nuestra formación académica varias fueron las luchas particulares por dominar o al menos ocultar esa pasión por lo decorativo. En gran parte el no poder aceptar estos gustos e inclinaciones residían en el rechazo ante una imagen femenina estereotipada. La asociación de lo decorativo como históricamente femenino y supeditado, algo superfluo e innecesario, en ocasiones se presentaba como un adjetivo despectivo.

¹ Bourriaud, Nicolás, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p.23

En ese primer momento el acercamiento al escrito de Gerardo Mosquera: *El diseño se definió en octubre* (1989), que analiza las implicaciones sociales de la vanguardia artística rusa en la definición del diseño, junto al conocimiento de la obra de algunos artistas como Gustav Klimt, Piet Mondrian, Sol LeWitt, Paul Klee, Andrea Zittel -entre otros- fueron diluyendo el temor a caer en el rótulo de lo formalista, e incluso se afianzó cierta resistencia en no abandonar la intuición sobre lo decorativo en el trabajo.

El *collage* de Richard Hamilton nos pregunta:

“¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?”, tras lo cual surge la reflexión en torno al poder del contexto, léase ambiente-entorno, dentro del cual participa la obra artística. De alguna manera, una obra de arte entra a formar parte de la variedad de objetos creados dentro del espíritu del momento, aludiendo tímidamente a la idea sobre el estilo de Alois Riegl. Así, un cuadro se colocaría al mismo nivel de un objeto decorativo, de una obra de teatro o de una prenda de vestir, porque todos forman parte del mismo aire respirado, el mismo exhalar los contiene².



Fig. 1 Richard Hamilton, *¿Just what is that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956

Así pues, desarrollamos nuestro trabajo, sobre la predilección por la superficie y el desarrollo del pensamiento sobre soportes bidimensionales. Tras algunas intuiciones, pocas certezas y demasiadas inquietudes surgió la pregunta o mejor las preguntas sobre las que se ha estructurado esta búsqueda:

² “Ninguno de estos artesanos conoce a los demás y, sin embargo, todas las cosas concuerdan. ¿Por qué? porque todos trabajan (...) en el estilo de la época es decir, en el estilo moderno”, Loos, A., *Ornamento y delito. Y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980 [1908], p.127

¿Es posible abarcar el espacio desde su superficie?; ¿se pueden vincular arte y vida desde la intervención –efímera o permanente- en espacios habitados?; ¿el acto decorativo está motivado por el mismo gesto de intervenir el espacio, en términos artísticos?; ¿cómo se vincula el arte con los gestos ornamentales mínimos y efímeros de la vida cotidiana?; ¿es lo decorativo el gesto cotidiano del habitar?

Al tratar de responder a estas cuestiones intentando fundar la **hipótesis** sobre la cual desarrollar nuestra investigación: habitar el espacio desde su superficie es un gesto decorativo, se plantearon unos objetivos sobre los cuales trazamos los límites y alcances de nuestra tarea.

Los **objetivos**, fundamentalmente ligados a la indagación y acercamiento en torno a la pregunta planteada sobre la relación entre arte y gesto decorativo, fueron los siguientes:

- Analizar los conflictos que suscita la ruptura entre arte y artes aplicadas.
- Analizar el surgimiento del diseño como acoplamiento entre las dimensiones funcionales e ideales del arte.
- Indagar dentro de la historia del arte moderno la relación existente entre los términos: arte y decoración.
- Determinar la importancia del minimalismo en la aproximación: obra-espectador-espacio.
- Analizar la importancia del espacio en el arte a partir del minimalismo, derivando hacia una reflexión sobre el espacio interior y exterior, natural y construido.
- Analizar el concepto de lo efímero a partir de los objetos y estética del arte minimalista hacia un arte que interviene en espacios naturales y

urbanos, ampliando así la resonancia del arte fuera del espacio destinado a la exhibición tradicional.

- Analizar la incidencia sobre el espacio arquitectónico a partir de la intervención bidimensional, sobre el mismo.
- Vincular la intervención artística sobre el espacio arquitectónico con la acción del decorar-ornar.
- Vincular el acto artístico con los gestos mínimos y efímeros ornamentales de la vida cotidiana.
- Ofrecer un panorama de artistas que trabajan dentro de planteamientos afines a la propuesta investigativa.
- Introducir tangencialmente nuestra práctica artística dentro de los planteamientos en torno al arte, la decoración y la intervención efímera en el espacio público.

La **metodología** que seguimos tras el planteamiento de la hipótesis y la formulación de los objetivos fue la de emprender una búsqueda y análisis de la documentación relativa al problema, comprendido a grandes rasgos en tres ejes: la discusión entre arte y decoración, la importancia del minimalismo dentro del concepto de espacio en el arte y la intervención desde la superficie del espacio como una forma de habitar el mismo. Trazado este esquema contrastamos la información proveniente de la búsqueda de fuentes literarias, filosóficas, históricas, críticas, monografías sobre artistas y movimientos artísticos, catálogos de exposiciones, artículos en revistas e Internet. Del mismo modo realizamos una selección de imágenes para configurar un panorama visual de la investigación. Con base en esta fase de documentación y análisis tendimos relaciones, cuestionamos la hipótesis y llegamos a conclusiones abordando los objetivos planteados y el desarrollo de los planteamientos previos enriquecidos a través del proceso investigativo.

Al remontarnos a la disociación entre artes y oficios, se hizo necesario dedicar la **primera parte** del escrito a trazar una breve incursión en la historia del diseño, tomando como punto de partida la discusión sobre el estilo generado en la Inglaterra victoriana, los esfuerzos de William Morris y la constitución de las *Arts & Crafts* en Inglaterra; de esta manera perseguimos la influencia que tuvo el llamado estilo de Glasgow en la arquitectura y el diseño propuestos por la *Wiener Werkstätte*, la discusión acerca del ornamento con centro en Austria y personificada en el arquitecto Adolf Loos y los esfuerzos por aunar arte, industria y comercialización en el *Deutscher Werkbund* y la *Bauhaus* en Alemania; Incluimos una breve referencia a la *Vjutemas* y la innegable presencia de la vanguardia rusa en el movimiento moderno al igual que el movimiento holandés *De Stijl*, cuyos manifiestos repercutieron en la arquitectura, el diseño y las artes del siglo XX.

El recorrido de la *Bauhaus* incorpora las discusiones en torno a la industria, el oficio y la estandarización frente a la creación, es por esta razón que seguimos el curso de su propia historia (a través de sus diferentes direcciones: expresionista, constructivista, estética), hasta llegar a las reflexiones formuladas al interior de la arquitectura modernista, recogidas en el llamado estilo internacional. Una estética del periodo entre guerras que supo establecerse dentro de las formas y procedimientos constructivos trascendiendo el marco europeo y desarrollándose en todo su esplendor en la sociedad boyante de Norteamérica.

Los planteamientos que nacen del estilo internacional, síntesis de las discusiones sobre la nueva forma así como un claro divorcio frente a las revisiones historicistas del pasado, nos darán la clave para entender la sintomática de ese momento. La pugna contra el ornamento (Loos), la prevalencia de las formas puras (*De Stijl*), la honestidad en el tratamiento de los materiales (*Arts & Crafts*), la creencia en la tecnología y el desarrollo industrial como aliados para un

desarrollo implicado con la sociedad (*Bauhaus*) y la búsqueda de la forma estructural sobre la estilística son todos aspectos contenidos en las edificaciones de arquitectos como Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright entre otros.

Sin embargo, el desarrollo de esta investigación no pretende dar cuenta exacta de los cambios detallados en el campo de la arquitectura y el diseño, si nos acercamos a estos campos la finalidad es encontrar, en el arte, el punto donde germina esta necesidad por entender la espacialidad de los objetos, el entendimiento de las relaciones entre cuerpos y entornos, la conexión por relación u oposición con la superficie, la ausencia de un contenido más allá de la forma, que albergan los postulados minimalistas.

En la **segunda parte**, centraremos el discurso en el minimalismo, otorgando una especial importancia a la obra de Sol LeWitt (*Wall Drawings*) dentro de la producción tridimensional mayoritaria de los artistas insignia de este movimiento. Donald Judd ya advertía que sus objetos no se adecuaban completamente al rótulo de esculturas o pinturas, al menos en el sentido tradicional del arte. Seguramente los términos de instalación e intervención les vengan mejor a estas obras desprovistas de retórica y cuya estructura en vez de ser estática propicia una experiencia volumétrica con el espacio, “una apariencia de volumen, o, más exactamente, de superficies que encierran un volumen. El principal símbolo arquitectónico [es] la caja abierta.”³

Quizá el minimalismo es el último eslabón de las vanguardias modernas -en tanto la depuración de formas y una búsqueda apolítica de la experiencia estética- y el nuevo paso hacia la desmaterialización del arte de la pos vanguardia, en la

³ Hitchcock, Henry- Russell y Johnson, Philip, *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia, 1984, p. 60

postmodernidad. Durante los años sesenta la aparición de varias tendencias y movimientos se sobreponen, la actitud minimalista convive con el llamado post-minimalismo, los artistas no se afilian a ninguna tendencia. Dentro de la naturalidad de su experiencia Eva Hesse, Robert Smithson y William Morris –entre otros artistas- combinan lo que llamaríamos un lenguaje minimalista con expresiones más excéntricas (empleando las palabras de Lucy Lippard), derivando hacia la Antiforma, arte procesual, *Land Art*, arte conceptual, *environments* e instalaciones. De esta manera podemos decir que no hay límites exactos en las definiciones, la linealidad/secuencialidad ha cedido el terreno a la figura de la superposición.

Durante los años sesenta y setenta se desatan una serie de movimientos transformadores, quizás con mayor velocidad que antaño el terreno de la tecnología avanza con grandes y novedosos descubrimientos; en gran parte esta aceleración en la vida produce varias rupturas con los patrones habituales de la cotidianidad, de las relaciones entre el individuo y su contexto, donde su proximidad se ve alterada. El paso de una sociedad rural a una urbana sitúa un nuevo desafío para el sujeto: habitar la ciudad. Así pues durante estas décadas movimientos ciudadanos, estudiantiles, feministas, minorías étnicas, en suma los otros, desafían los límites y la censura establecida. Obras con una fuerte carga política y crítica dominan el panorama artístico de las décadas de los ochenta y noventa. Ya no hay cabida para la actitud formal pura.

Al final de la segunda parte incursionaremos en la obra de algunos artistas, de finales del siglo XX, donde se refleja de cierta manera la sintomática de la época. Estas obras se presentan dentro del lenguaje minimalista, en apariencia, pero su discurso y propósitos se alejan del vacío conceptual que alimentaba las propuestas del minimalismo de los sesenta. Artistas que pervierten el

minimalismo, como dirá Gerardo Mosquera, en tanto sus trabajos lejos de configurar formas construyen *formaciones*, siguiendo las ideas de Nicolás Bourriaud.

Ahondar en los conceptos de espacio y lugar se hizo primordial, ya que son dos conceptos que articulan y mueven muchas de las preguntas planteadas en nuestra hipótesis; no podríamos tratar de desglosar el concepto de habitar sin definir antes el espacio *a* habitar, *a* intervenir, *a* decorar. Es por esta razón que quisimos comenzar la **tercera parte** abordando estos conceptos y posteriormente ampliarlos a través de la obra de dos artistas: Robert Smithson y su trabajo sobre los lugares y no lugares en sintonía con una visión idealista sobre el paisaje y su hibridación como concepto en espacios urbanos y/o protourbanos, y Gordon Matta-Clark quien prolonga a través de su trabajo los límites entre arquitectura y arte, a través de su particular visión sobre las oportunidades de reciclar y reelaborar edificios rotos y abandonados de una ciudad en continua metamorfosis, más llena de pupas y crisálidas que de formas acabadas.

Podríamos partir de la idea que Robert Smithson y Gordon Matta-Clark son dos artistas inclasificables, es decir o mejor dicho, ellos mismos zanjaron una corriente. Smithson se mueve dentro de la problemática del espacio entrópico, tomando prestado el concepto de la entropía como la energía que no está en continua circulación, que no hace parte de un ciclo de reciclaje constante carente de desperdicios y acumulaciones; una teoría entrópica de la sociedad deja muy claro que cada construcción deja tras de sí el cúmulo de tentativas y residuos, para verlo claramente en la obra de Smithson la urbanización de las ciudades deja tras de sí paisajes plenos de monumentos fuera de lugar.

Smithson crea un vínculo entre la tierra que está afuera y el espacio interior de la arquitectura, en el momento que transfiere muestras de sus paseos al espacio de la galería. Por el poder de la descontextualización se plantea así lo cierto y por lo mismo ambiguo, la existencia de un no lugar y de un lugar.

De otra parte, la obra de Gordon Matta-Clark nos conduce hacia la idea de lo efímero, de la transformación de espacios deshabitados y abandonados que a través de la *mano de obra* se transforman ellos mismos, sin elementos externos, en experiencia viva de su estructura. Por medio de cortes, como si se tratara de los patrones de un vestido, Matta-Clark descompone y recompone el espacio dado. Más proclive hacia el pensamiento arquitectónico, las ideas de Matta-Clark, al igual que muchas de las ideas de Smithson, rayan la utopía, incluso la ciencia ficción en la transformación de espacios reales, sean edificaciones o paisajes.

Alrededor de estas ideas introducidas, como son el espacio, el lugar y lo efímero, dentro del hilo de nuestra investigación, queremos involucrar de manera más presente la importancia de la fisicidad y las relaciones que se desprenden tras la permanencia en un espacio, ese habitar del que habla Heidegger, como vehículo de transformación de materias en sentidos. El impulso hacia la personalización, si se quiere, como una suerte de apropiación, pintar el animal en la cueva, crearse un mantra, una morada.

Quisimos rescatar tres propuestas curatoriales que hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI recuperan, al igual que la obra de varios artistas, la dicotomía entre arte y decoración desde perspectivas diversas y unificadoras, mejor que disgregadoras.

Partiendo de la expresión bidimensional, cuya disposición en el espacio sugiere una dilatación del mismo, activando, implicando y posibilitando una experiencia total del lugar, vemos como dentro de la tradición del arte, la pintura mural y toda intervención sobre la superficie arquitectónica, se apoya sobre la idea de pantalla y escenario para suscitar un estímulo visual. Sin embargo, la presentación de los objetos minimalistas amplía esta categoría del espacio como experiencia antes que mero contenedor de las mismas.

Sería un poco maximalista decir que todos los objetos devienen en enseres, incluso las obras de arte, pero nos atrevemos a apuntar que definitivamente harán parte de un todo, sea un ambiente doméstico, parte de una colección o junto a otras obras en la exhibición de una galería o un museo.

La cuestión en torno al carácter decorativo de una obra de arte es un discurso que se remonta en la historia, sin embargo antes de considerarle un tema superado vemos que sigue planteando preguntas en el arte contemporáneo.

A través de la obra de la artista brasileña Mônica Nador, finalizando la tercera parte, encontramos una reflexión sobre nuestra práctica artística, al situar la pintura en las paredes de la casa, el espacio habitado por excelencia. En este lugar toda las fuerzas de la discusión sobre lo decorativo y el arte confluyen sin dificultad, se diría que lo hacen natural y espontáneamente.

Ahora bien quedan planteadas las preguntas: ¿Cómo habitar el espacio desde su superficie?, ¿es lo decorativo el gesto cotidiano del habitar?

I UNA APROXIMACIÓN A LO DECORATIVO

I. Una aproximación a lo decorativo



Fig.2 Henri Matisse, Armonía en rojo/La mesa roja del comedor, óleo sobre tela, 180X220 cm, 1908

En general, el arte sigue siendo valorado, al menos por el público, en función de tres estándares: cuánto tiempo tarda en hacerse, cuáles son sus dimensiones y de qué material está hecho (ojalá este sea precioso y costoso), sin embargo aunque el mundo de la artesanía, del arte popular y el *Outsider art* cumplan con algunos de estos requisitos se han mantenido al margen del mundo del arte.¹

Como ya hemos mencionado, para entender el origen de lo decorativo como sinónimo de superficial en el campo del arte, nos adentraremos en los terrenos del diseño, de la arquitectura y del camino abierto por la industrialización en el transcurso de la mecanización de los procesos, antaño manuales-artesanales del

¹ Reflexión contenida en el catálogo de la exposición *A labor of Love*, organizada por Marcia Tucker en The New Museum of Contemporary Art, New York, 1996.

hombre. La serie de rupturas que trajo consigo el siglo XX abonó los esfuerzos en pos de recuperar la totalidad: la unión entre arte y vida, naciendo así un arte basado en el hacer como gesto repetitivo, articulado en una profunda vinculación con los patrones y con la naturalidad de la labor para su configuración.

Conforme al diccionario de la Real Academia Española, oficio se define en términos de: ocupación habitual y profesión de algún arte mecánica, entre otras enunciaciones. En ambas definiciones se reincide en el carácter repetitivo, a través de la alusión al hábito o de la repetición a través de procesos mecánicos. Bien, estas definiciones puntúan de antemano el recorrido que tomará la discusión entre arte- oficio, arte- diseño y arte- decoración.

La separación entre Artes mayores y las denominadas artes menores u oficios, fue progresivamente la suma de varios hechos. De una parte el cambio en la persona del artista gremial del Medioevo al artista genial del Renacimiento, quien:

(...) “se apartó de la vida real de su época y se retiró a su círculo sagrado, creando el arte por el arte y por el artista. Al mismo tiempo, el público dejó de comprender su lenguaje personal, aparentemente inútil. (...)En la Edad Media, el artista era un artesano. Orgulloso de ejecutar cualquier encargo con el máximo de habilidad.”²

El aprendizaje práctico maestro-aprendiz de los talleres se desplazó a la enseñanza académica; el objetivo del trabajo integrado como suma de fuerzas

² Pevsner, N., *Pioneros del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Infinito, Buenos Aires, 1972, pp. 17-18.

“mediante la subordinación voluntaria de las aspiraciones personales”³, fue adquiriendo una mayor independencia creadora.

Junto a la figura del artista la obra también sufrió un cierto alejamiento de la cultura popular y ganó una nueva aurora, que le serviría para distanciarse de lo ordinario, del adorno, en suma de lo decorativo por la vía de la teoría y los conceptos filosóficos y científicos, que iban calando como sustento de la obra de arte.

La segunda causa, por así decirlo, transcurrirá tras una serie de cambios implementados a partir de la revolución Industrial. En el momento en que cambia la relación del individuo con los medios de producción, el concepto de trabajo se adapta al surgimiento de la máquina; poco a poco se van introduciendo nuevos materiales y procesos industriales hasta el momento desconocidos, que suponen una transformación técnica y operativa.

La idea de trabajo y sacrificio, originariamente inseparable de la decoración (artes aplicadas) concibió absurda la noción de un ornamento procedente de una máquina. Esta amenaza hizo surgir en la sociedad Victoriana la discusión en torno al ornamento, germen de movimientos y reflexiones que trataremos posteriormente.

Si se analiza con perspectiva, tras esta ruptura en el campo laboral entre artistas y artesanos se observa el surgimiento de una nueva rama del arte: el diseño. Para los diseñadores y arquitectos del novecientos, además de la discusión en torno al ornamento se sumó el factor económico a la hora de la producción estandarizada,

³ Arnold H., *Historia social de la literatura y el arte*, citado en: Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 2007, 6ª edición, p. 53

además del juicio moral (sensual- recargado- corporal, contrastando con lo puro-sencillo -espiritual) y de gusto -o mal gusto- que definió el ornamento una vez más en tanto aderezo que hace vistosa una cosa, no superando su atributo de accesorio puesto para realzar algo principal. Demasiados factores a tener en cuenta, en un terreno nuevo donde estaba todo por experimentar.

1.1 El hacer en la época de la mecanización

Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (1936), introduce el término del *Aura*, que nos gustaría considerar; pese a que el texto es posterior a los años de la discusión sobre el ornamento y el oficio trazados en este apartado.

Benjamin a través de sus reflexiones persigue analizar y comprender las nuevas formas de expresión (la fotografía y el cine), asumidas tras el cambio de la función del arte en el transcurso de la revolución social y económica. A la fotografía y al cine van dirigidas estas palabras, sin embargo las mismas se acoplan muy bien para introducir lo que sería el núcleo de la problemática de la maquinización en general.

En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. (...) la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición (...) el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.⁴

⁴ Benjamin, W., "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, pp.22-23

Quizás para los teóricos de la época Victoriana tanto como para los arquitectos y artistas del resto de Europa, este concepto de la pérdida del aura se hallaba contenido en las reflexiones sobre la pérdida de la gestualidad del artesano, o tal vez se reflejaba en la inutilidad de los objetos producidos y reproducidos en serie, en la vacuidad de la vida carente de la belleza y la utilidad en el hábitat doméstico.



Fig.3 Palacio de Cristal de la Gran Exhibición 1851
(reconstrucción 1854)

La desvinculación social entre el hombre y el trabajo fue zanjada con la introducción de la máquina, sin embargo no podemos satanizar el desarrollo industrial, porque sin este periodo de descubrimientos e invenciones sería inconcebible la arquitectura y el diseño moderno. La discusión en torno a la pérdida del aura, al menos por ahora, radica en la re significación del trabajo y el cambio de rol que sufre el hombre (factor humano) en la cadena productiva.

1.1.1 Discusión del estilo Victoriano

Es importante precisar las circunstancias que posibilitaron el nacimiento del movimiento de las *Arts & Crafts*, y aún mucho antes que William Morris (1834-1896), el origen de las ideas de Pugin (1812-1852) y de Ruskin (1819-1900), en torno al debate sobre el estilo, o su ausencia, que caracterizó la estética de la primera industrialización de la época Victoriana (1837-1901).

Varios fueron los elementos que se combinaron para generar tal ausencia de criterio en cuanto a gusto estético. En este sentido la exhibición internacional de

1851(*The Grand Exhibition*), con participación mayoritaria de Inglaterra, sería la feria por excelencia y el toque de campana para reajustar algunas fisuras y excesos cometidos en la producción desmandada de objetos industriales.

Los visitantes de la exposición de 1851 se encontraron con un emblemático e imponente Palacio de cristal (*Crystal Palace*), construido por el arquitecto Joseph Paxton en el *Hyde Park* de Londres. La construcción del edificio se ejecutó en tiempo record -dada su magnitud- gracias a su diseño: piezas prefabricadas de vidrio de rápido ensamblamiento sobre una estructura de hierro. Un enorme complejo etéreo, como un gran invernadero, que de alguna manera simbolizaba la nueva sintomática de confianza en el progreso y en los adelantos que se estaban desarrollando.

Sin embargo además de asombrarse por los avances técnicos, los invitados se sorprenderían por el mal gusto de todo lo que se fabricaba en masa. La idea de progreso industrial comenzó a mezclarse con la intuición de que era necesaria una reacción que devolviera a los objetos de la vida cotidiana una cierta dimensión estética, que acompañara las funciones naturales para las que estos eran fabricados.

Hace cien años nuestros fabricantes decidieron que puesto que les hacía falta arte, lo comprarían como a cualquier otro material, aplicándolo a sus productos, incluso a las mismas máquinas. Y así fue que compraron arte, arte de toda clase y de todas las épocas, y lo aplicaron; mezclaron los estilos y confundieron las épocas, pero no era otra su pretensión de originalidad; y para darle al público lo

máximo a cambio de su dinero hicieron la acumulación lo más densa posible.⁵



Fig.4 *Hardman & co*, tetera, 1861

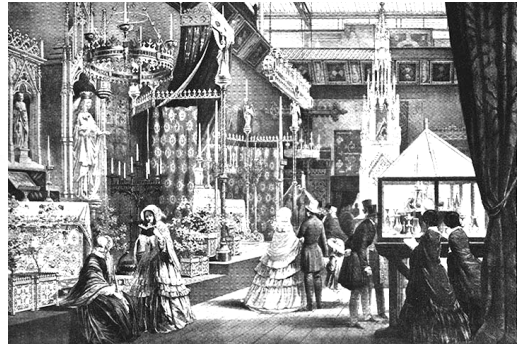


Fig.5 Vista interior de la gran exposición, 1851

La causa se puede acuñar en parte al gusto de la naciente burguesía, carente del bagaje aristocrático y deseoso de mostrar su gran poder adquisitivo sin importar la ausencia total de diseño en sus abigarradas casas.

Antaño el dominio sobre el material y el oficio, le daba al artesano el poder de transformar en útil y bello un objeto, pero ahora los artesanos trabajaban operando máquinas, bien sea decirlo en condiciones infrahumanas soportando largas jornadas que quitaban toda aspiración y placer. De esta manera el diseño recayó en el dueño de la fábrica que alimentaba de materiales y plantillas al nuevo hacedor de objetos: una máquina aún precaria, productora de acabados muy por debajo de la calidad que ofrecía la mano humana.

Ante tal panorama el caso fue huir de los modelos repetitivos industriales, de la sintomática de la acumulación y del anacronismo. La discusión en torno a la supresión del ornamento volcó la atención sobre la recuperación de la pureza en

⁵ Herbert Read, citado en: Mosquera, Gerardo, *El diseño se definió en octubre*, Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1989, p.53

el tratamiento de los materiales, evitando la imitación en los acabados y en las superficies arquitectónicas.



Izq.

Fig.6 Marrel Freres, tazón de plata 1864

Fig.7 Pugin, salero de bronce dorado, 1851.



Welby Northmore **Pugin**, arquitecto, diseñador y teórico inglés, fue uno de los pioneros del renacimiento del estilo gótico en la arquitectura. Incliniéndose por diseños planos, que evitaran el riesgo de caer en el ilusionismo. Esta negativa a la representación de motivos tridimensionales y volumétricos en superficies como tapetes, telas y paredes fue acogida como ley por los reformadores del estilo Victoriano. Toda forma que entorpeciera la función del objeto fue aparcada dentro de la categoría del mal gusto, (*Gótico Brummagem*). Ante algún rasgo de incongruencia racional, el diseño era descalificado, tales aberraciones llevaron a emprender el camino de la depuración.

John **Ruskin** reafirma esta iniciativa, sin embargo los motivos que le alientan a elogiar el arte medieval, en especial el de los gremios del gótico, son de otra índole. Ruskin ve en la máquina la pérdida de sentido del trabajo humano y la ausencia de éste a través de los vestigios de su imperfecta habilidad manual. Dado

que “Los órdenes creados por la vida son, desde luego, más flexibles, más variados y elásticos que los obtenidos normalmente por repetición mecánica”.⁶

La expresividad antes que la precisión del ornamento mecánico, el placer del hacer antes que la esclavitud de la máquina.

El Movimiento Moderno no creció de una sola raíz. Una de sus fuentes esenciales, (...), fueron William Morris y las Artes y Oficios; otra fue el *Art Nouveau*. Las obras de los ingenieros del siglo XIX constituyen su tercera fuente, tan poderosa como las otras dos.⁷

La carencia de un estilo acorde con la época, la falta de factura y belleza en los productos, la pérdida de entusiasmo en el trabajo hicieron que **William Morris** – socialista, pintor, arquitecto, diseñador y poeta- reflexionara encaminando sus esfuerzos en la búsqueda de un arte conciliador con la vida diaria.



Fig. 8
Silla de la exposición de 1851



Fig. 9
Silla realizada por Pugin



Fig. 10
Silla realizada por William Morris

⁶ Gombrich, E.H., *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986, p. 71

⁷ Pevsner, N. *op. cit*, p. 85

1.1.2 Arts & Crafts



Fig.11 Variedad de papeles pintados, diseñados por William Morris

(...) mientras persistió todo lo que el hombre hacía quedaba embellecido por el mismo, así como todo lo que hace la naturaleza ella misma lo embellece. El artesano, al dar forma al objeto que tenía entre sus manos, lo adornaba con tanta naturalidad y tan sin ningún esfuerzo consciente que es a menudo difícil distinguir donde terminaba la parte meramente utilitaria del trabajo y dónde comenzaba la ornamental. Ahora bien, el origen de este arte fue la necesidad sentida por el trabajador de introducir variedad en su trabajo y aunque la belleza producida por este deseo era un gran regalo para el mundo, el hecho de que el trabajador encontrara variedad y placer en su trabajo, tenía aún

mayor importancia, porque sellaba todo trabajo con el distintivo del placer (...)⁸

Ante la imposibilidad de encontrar formas apropiadas a sus necesidades William Morris y algunos amigos, (Philip Webb, Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti y Ford Madox Brown), decidieron crear sus propios objetos y viviendas, desde el papel pintado hasta los muebles, todo hecho a mano, porque como diría Morris “la verdadera raíz y fundamento de todo arte yace en la habilidad manual del artesano”, la glorificación de la imperfección humana y el gesto como prueba de vida, en términos de Ruskin.

La casa de Morris (*Red House*, 1859) construida por su amigo el arquitecto Philip Webb, y decorada íntegramente por Morris y sus amigos constituye un ejemplo ilustrado de los ideales del movimiento, a través de: simplicidad, utilidad y belleza.

La creación de la *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* (1861), se estableció en la decoración de interiores y en la producción de objetos variados tales como muebles, papeles pintados, objetos de vidrio tintado, cerámica, azulejos, alfombras, bordados y



Fig.12 Philip Webb, *Red House*, 1859

tejidos. La máxima primordial era brindar a la gente del común un buen diseño.

La bandera ondeada por Morris se arraigaba en la honestidad, el retorno a una producción equilibrada entre lo pragmático y deleitoso buscando la creación del lugar que dignificara al hombre, una obra que elevara su espíritu. Para esto recurrió a los orígenes rurales, a la vida sencilla y desprovista de lujos

⁸ Morris, W., *Arte y sociedad industrial. Antología de escritos*, Fernando Torres editor, Valencia, 1977, p. 103

innecesarios. El resultado fue un estilo un tanto austero de apariencia sólida y abierta, sin renunciar a una excelente calidad, cuidado en los detalles y con el vestigio del trabajo manual.

Cierto es que Morris logró materializar su inconformidad a través de un estilo íntegro, logrando la unidad entre forma y función, demostrando a través de una actitud más primitiva y menos pretenciosa el logro de un estilo doméstico, habitable tanto en su interior como en el exterior.

Sin embargo su deseo de llegar a las masas utilizando “el diseño como una herramienta democrática para la mejora social”⁹ se tornaba cada vez más utópica. La negativa de Morris en aceptar la industrialización y la producción en serie incrementó el precio de sus productos, impidiendo así que llegara a la casa de todos, a cambio de esto sólo una clientela más selecta adquirió su trabajo.

Algunos siguiendo su línea fueron más flexibles y se adaptaron a la presencia de las nuevas herramientas en el trabajo, e incluso encontraron su belleza. “A diferencia de los diseñadores del *Arts and Crafts*, los de vanguardia europea estaban deseosos de explotar los nuevos avances tecnológicos”¹⁰, el **Art Nouveau** trasladó el universo de formas naturales en sus laboriosos trabajos de forja haciendo del hierro un material ornamental, rejas, puertas y marcos impregnados por las ondulantes formas del estilo.

El *Art Nouveau* belga y francés se extendió rápidamente por Europa, adaptando su nombre en diferentes países -*Jugendstil* en Alemania, modernismo en España,

⁹ Fiell, Charlotte & Peter, *Diseño del siglo XX*, Taschen, Köln, 2001, p.121

¹⁰ Massey, Anne, *El Diseño de Interiores en el Siglo XX*, Destino, Barcelona, 1995, p. 33

Sezession en Austria, *Stile Liberty* en Italia- pero manteniendo siempre su estética refinada, asimétrica, plana, lineal y ornamental.

A través de la reducción de elementos el *Art Nouveau* se fue alejando de la figuración, para centrarse en formas cada vez más ornamentales y abstractas. Así mismo el gusto por la sinuosidad estética se fue apagando, la necesidad industrial reclamaba menos ornamentación para ser fácilmente reproducido por las máquinas.

1.1.3 El estilo de Glasgow

(...) paralela a la reforma de Morris [corría] otra, cuyo carácter novedoso es menos reconocido debido al desparpajo mayúsculo de sus promotores. [Whistler y Edward Godwin] (...) Pintores jóvenes, acompañados por algunos arquitectos, insatisfechos ya de pintar para exposiciones y de limitarse a proyectar iglesias, edificios públicos y casas para gente rica, seguirán la vía trazada por esos pioneros dedicándose también a la artesanía o al diseño para la artesanía¹¹.

Se podría decir que la corriente llamada estilo de Glasgow suma en su particular visión del diseño y la arquitectura la influencia de varios artistas y arquitectos; si bien el estímulo compartido con Morris era la búsqueda de un nuevo aire, el estilo de Glasgow incorporó el refinamiento de las obras de A. Mackmurdo y Ch. Voysey, así como hizo eco del creciente interés por la estética y técnicas artesanales japonesas. Todos estos elementos transformados por un impulso propio hicieron

¹¹ Pevsner, N., *Charles R. Mackintosh*, Canal Éditions, Paris, 1998[1950], pp.9- 10

que las obras del grupo de Glasgow revelaran su sello personal e inconfundible dentro de la historia del diseño.

El grupo de Glasgow originalmente llamado *The Four*, posteriormente *Spook School*, estaba conformado por: Rennie Mackintosh, las hermanas Margaret y Frances Mc Donald y Herbert Mc Nair. Ellos definieron el estilo de Glasgow, a grandes rasgos, como una combinación entre el arte geométrico celta y la simplicidad de las formas japonesas, renovando y refrescando las formas del estilo *Art Nouveau*.

Quizás la figura protagónica de los cuatro integrantes sería el arquitecto **Charles Rennie Mackintosh** (1868- 1928), con una visión donde “la construcción se transforma en un arte abstracto, musical y matemático”.¹²

La característica del estilo de Mackintosh sería el “manierismo llamativo del diseño lineal abstracto”¹³, llevando el ornamento del sensualismo ondulante y empalagoso a la pura geometría. Heredero de la línea romántica de Aubrey Beardsley (1872- 1898), y del simbolismo de Jan Toorop (1858-1928), Mackintosh supo conjugar en cada uno de sus diseños la funcionalidad visual a través de la economía de elementos y el juego entre espacios vacíos con laboriosos apliques y detalles. Logrando en sus diseños “el equilibrio entre factores opuestos (modernidad y tradición, luz y oscuridad, masculinidad y feminidad)”¹⁴.

La asociación de puritanismo y sensualidad es de hecho una llave primordial para entender a Mackintosh. Las curvas amables del estilo Art Nouveau son tan importantes como las verticales austeras

¹² Pevsner, N., *Pioneros del Diseño Moderno*, op. cit, p. 204

¹³ Pevsner, N., *Charles R. Mackintosh*, op. cit, p.13

¹⁴ Fiell, Charlotte & Peter, op. cit, p. 105

del incipiente movimiento moderno, y los blancos y negros tanto como los suaves rosas y malvas. Todo rezuma seducción, muy lejos de la pureza.¹⁵



Figs.13, 14 Charles Rennie Mackintosh, *House of an Art Lover*, 1901 (proyecto)
Glasgow

La propuesta del estilo de Glasgow fue acogida con entusiasmo en Alemania y en Viena. Para el año de 1900 Mackintosh fue invitado a exponer sus obras en la 8ª exposición anual de la *Sezession* vienesa (1897- 1903), despertando una fuerte admiración por parte de los miembros de la *Sezession*. Sus interiores blancos

¹⁵ Pevsner, N., *Charles R. Mackintosh, op. cit.*, p.16

ejercieron una importante influencia en la obra de Josef Maria Olbrich y Josef Hoffman. El diseño de interiores se tradujo en una mayor depuración y equilibrio.



Fig.15
Jan Toorop

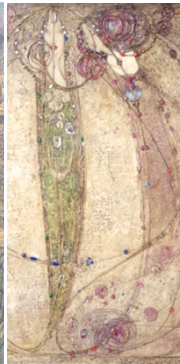


Fig.16
Margaret Macdonald



Fig.17
Aubrey Beardsley

La presencia de la estética japonesa en la configuración del nuevo estilo europeo fue crucial para esta corriente fresca de arquitectos, diseñadores y artistas, dado que amplió los conceptos de los elementos básicos del diseño como son: superficie, color, composición, armonía y forma.

El japonismo en Europa marca una de las más importantes etapas en el proceso de rehabilitación que va restableciendo la reinterpretación del arte como creación puramente formal, es decir, como una creación que apela a nuestros sentimientos estilísticos elementales.¹⁶

Es importante anotar que a mediados de 1850 Japón se abrió al mercado europeo propiciando así un valioso intercambio comercial y cultural. El campo de las artes occidentales, en su proceso por romper con los estilos históricos del pasado, encontró en las estampas japonesas, tanto como en el arte chino o primitivo, la fuente capaz de transformar su iconografía. La fuerte influencia que despertó el arte oriental se asentó, sin duda, en la necesidad de los artistas, artesanos y

¹⁶ Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975[1908], p.64

diseñadores por encontrar formas originales e inexploradas para la nueva demanda que solicitaba entornos más lujosos y exóticos.



Fig.18 Rennie Mackintosh, *House of an Art Lover*

Esta incorporación se reveló a diferentes niveles; desde el interés comprometido y profundo con el origen del pensamiento japonés, la adopción de la estética en la pintura y decoración, e incluso la simple aplicación de objetos japoneses para crear ambientes exóticos, elegantes y de evasión. Quizá esta última fue la forma más usual, perdurable y superficial del japonismo.

La conjunción entre elementos florales y geométricos que se armonizaban tan bien en el arte japonés poblaron las formas del diseño europeo logrando compaginar, o mejor articular, un lenguaje natural y abstracto.

En la arquitectura se buscó un tratamiento de los espacios interiores que develara una relación mucho más coherente con el exterior de la construcción, manifestando así los principios de las filosofías orientales. El concepto del vacío cobró sentido en la composición del espacio, en la configuración simplificada de las formas y en la permanencia activa de lo esencial a través de la visibilidad de los materiales y estructuras físicas constructivas.

La existencia de la estética y el preciosismo japonés dentro del estilo de vida europeo posibilitó un diseño libre de remordimientos, facilitando el diálogo entre belleza, ornamento y pragmatismo.

Mackintosh sin duda comprendió la importancia del concepto del vacío transformador en la composición del espacio interior. Sus diseños se asemejan a la pintura de Mondrian donde el lienzo es reticulado por ejes horizontales y verticales que dividen el espacio, y los cuerpos de color se ciernen sobre un fondo blanco elemental.

Aquí tenemos realmente la más extraña mezcla de formas funcionales, puritanas por su austeridad, sumadas a una superación realmente lírica del interés práctico. Esos salones parecen sueños: por doquier paneles pequeños, sedas grises, finísimos fustes verticales de madera, pequeños aparadores rectangulares de cima prominente y lisa que ocultan su factura hecha de estructuras y paneles; líneas rectas con su aspecto cándido y serio de niñas

dispuestas a recibir la sagrada comunión –todo parece irreal. Hay un alarde de decoración, como una joya destinada a cualquier rincón, de contornos con flecos, líneas de recatada elegancia, como un eco tenue y lejano de Van de Velde. La fascinación que emana de esas proporciones, el aplomo espontáneamente aristocrático con el que han sido dispuestos un esmalte, un vidrio de color, una piedra dura, un hierro forjado, conquista a los artistas (...)aquí se unen misticismo y estetismo, aunque sin asomo de contenido cristiano, pero con mucho de heliotropo, manos cuidadas y sensualidad delicada. Frente a esa exuberancia, los salones estaban casi vacíos, excepto esos asientos derechos, con respaldos altos como un hombre, dispuestos sobre una alfombra blanca en vigilia recíproca de cada lado de una mesa endeble, en actitud silenciosa y espectral.¹⁷



Figs.19, 20
Charles Rennie Mackintosh, sillas

¹⁷ Friedrich Ahlers-Hestermann citado en: Pevsner, N., *Charles R. Mackintosh, op. cit.*, p.16

1.1.4 Wiener Werkstätte



Figs. 21,22

Joseph Maria Olbrich, Casa de la *Sezession*, 1897-1898, Viena

“A cada tiempo su arte, y a cada arte su libertad”.¹⁸ Reza en la fachada del edificio construido por Joseph Maria Olbrich en 1897 para albergar las creaciones del grupo de La *Sezession* vienesa, que en 1903 daría paso a los *Wiener Werkstätte* (talleres vieneses).

La *Wiener Werkstätte* conformada por algunos de los que fueran miembros de la *Sezession* vienesa, como **Otto Wagner**, **Gustav Klimt** y **Koloman Mose**, decantaban ese pulido vocabulario de formas orgánicas y en espiral del triunfante *Art Nouveau*, direccionando tal profusión vegetal hacia lo geométrico, racional y práctico.

Podríamos decir que el surgimiento de la *Wiener Werkstätte* se inclina hacia la misma sintomática histórica que originaría los movimientos de las *Arts & Crafts*, el

¹⁸ *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.*

estilo de Glasgow y el *Art Nouveau*. Un sentimiento ambivalente: la dicotomía entre elegir lo novedoso o permanecer dentro de los modelos tradicionales.

La cooperación entre los diferentes talleres de la *Wiener Werkstätte* se tradujo en proyectos equilibrados donde el artista y el artesano compartían la misma jerarquía. Este aspecto se tradujo en la armonía de un trabajo conjunto, los interiores de las habitaciones tanto como las salas o las fachadas de las construcciones emanaban un lujo sobrio y decantado.

Si la decoración vienesa era rica, variada y sobrecargada tanto que asfixiara, los interiores de la *Wiener Werkstätte* por contraste eran menos saturados, sin estar desprovistos de belleza.

Los elementos que caracterizaron a la *Wiener Werkstätte*, fueron la claridad práctica de Otto Wagner, la elegancia, la totalidad artística en el trabajo (*Gesamtkunstwerk*) y la integración de los aspectos estéticos y funcionales. “Una obra de arte como el producto de todas las artes”.¹⁹

El cuidado en la selección de materiales para la armoniosa prolongación del estilo hizo que se vincularan todos los elementos de la obra: cortinas, baldosas, papeles pintados, tapetes e incluso obras de arte como las pinturas realizadas por **Gustav Klimt**, regalaban a los ojos un espacio hermosamente proporcionado.

Podríamos pensar en una concepción del espacio como pintura, acercándonos a la idea de espacio concebida dentro del movimiento *De Stijl*, trayendo a la memoria la imagen del taller de Mondrian donde el espacio se hace lienzo.

¹⁹ Fahr-Becker, Gabriele, *Wiener Werkstätte*, Taschen, Köln, 2008, p. 12

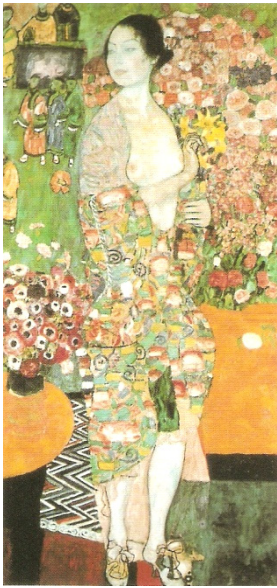


Fig. 23
Gustav Klimt, La bailarina, 1916-1918



Fig. 24
Josef Urban, entrada de la Wiener Werkstätte

Las telas estampadas envuelven a los personajes de Klimt. El juego entre fondo y figura nos recuerda la fuerte presencia bidimensional de aplanamiento de las estampas japonesas, al igual que el tratamiento de los ropajes, mezclando en un todo ornamental abstracto los fragmentos reconocibles de un cuerpo, por lo general femenino.

La pintura de Gustav Klimt no puede más que reiterar el fino límite entre lo decorativo y el arte. El ornamento ya no es parte o accesorio, sino motivo²⁰, en las telas de Klimt la armonía, el balance y ritmo en la repetición de patrones hace que se reivindique el camino de lo placentero, sin negar la belleza ni luchar contra lo superficial, sino incorporándolo a través de su sensibilidad.

²⁰ Vogel, Sabine B., "Vom widerspruch im ornament", Husslein-Arco, Agnes y Vogel, Sabine (editoras), *Die Macht des Ornament*, Belvedere, Viena, 2009, p. 10

La concepción de conjunto se reflejó como nunca en el tratamiento logrado a través de las superficies decoradas. La lección aprendida del arte oriental se reflejó en el juego de elementos vegetales y geométricos. En las pinturas de Klimt al igual que en las atmósferas interiores, los motivos ornamentales envolvían el espacio, de suerte que cada entidad (mobiliario, fragmentos de cuerpo) surgía desde el fondo como una aparición.

El concepto de la totalidad, sin duda, se personificaba en la casa. A la planificación de este territorio el arquitecto y decorador encauzaron todos sus esfuerzos, componiendo hasta el último detalle en fervor de la unidad. Desde la tela de los muebles hasta el asa de un jarrón debían mantener el espíritu de

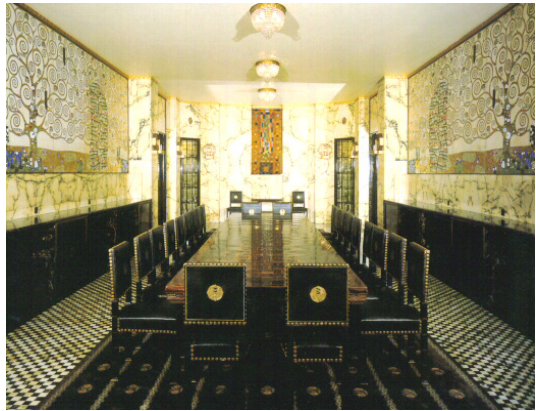
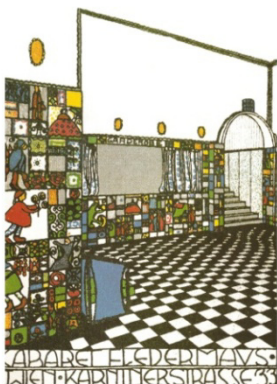


Fig. 25 Josef Hoffman, Palacio Stoclet, 1905-1911, Bruselas
Murales de Gustav Klimt

conjunto, sin embargo esta totalidad sería cuestionada por uno de sus detractores: Adolf Loos.



Figs. 26, 27
Josef Hoffmann, Cabaret Fledermaus, *postcard*, 1907
Josef Hoffmann, Cabaret Fledermaus (vista del vestíbulo y el bar), 1907, Viena



Los esfuerzos e ideales de crear con calidad utilizando los materiales más preciosos y los acabados más fieles, hicieron que su costo elevado solo pudiera ser sufragado por unos pocos, ante tal perspectiva la demanda se

mermó hasta no contar con recursos para solventar la producción. De esta manera, la vida de los talleres vieneses, pese a su apogeo y al esfuerzo por expandirlos, se apagó definitivamente, tras la bancarrota, en 1932.

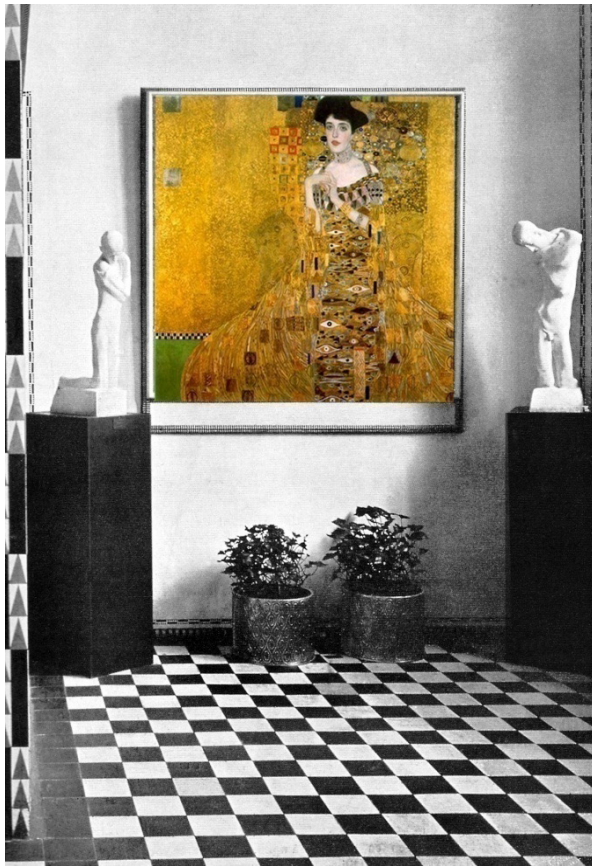


Fig.28
Josef Hoffmann, habitación,
Exhibición Internacional de Arte *Mannheim Kunsthalle*, 1907
Gustav Klimt, Retrato de Adele Bloch-Bauer

1.2 Ornamento y delito²¹



Fig.29 Adolf Loos, Casa Moller, 1927-1928, Viena

Viena fue escenario de importantes cambios y cuna de personajes que llegarían a transformar su época, por ejemplo, acogió los esfuerzos de los *Wiener Werkstätte* en simultaneidad a las ideas del arquitecto **Adolf Loos**. Conocidos son los ensayos de Loos en contra de la ornamentación, y su abierto rechazo a toda ‘aplicación’ del arte. Buscar la belleza en la forma, sin que esta dependiera del ornamento de elementos externos a su esencia, era la cima a la que debía aspirar el hombre.

Loos fue un personaje que despertó pocos adeptos, y la historia no hace justicia del todo a los aportes de este purista. Más allá de su *Ornamento y Delito* se esconde la figura de un hombre sencillo, pragmático y moralista.

²¹ Título de uno de los ensayos más divulgados de Adolf Loos, ver: Loos, A., *Ornamento y delito. Y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980 [1908]

Tras estudiar en la escuela politécnica de Dresde, Loos viajó a Estados Unidos (1893-1896), allí visitó las ciudades de San Luis, Filadelfia, Chicago y Nueva York. Esta estancia le dejó una fuerte impresión en términos de la eficiencia innovadora en los edificios industriales y domésticos norteamericanos. Loos sería también un gran admirador del estilo de vida Inglés, aquél estilo cuya belleza radica en la armonía del sistema funcional de las piezas, el mismo que abanderaría Morris.

Al regresar a Viena se estableció como arquitecto, fijando una reputación a través de sus rigurosas teorías, puestas en pie en cada uno de sus proyectos. Una de las críticas que despertaría el estilo de la *Sezession* y los talleres vieneses sería la uniformidad de estilo.

Gracias a Dios no he crecido en una vivienda de estilo (...) cada mueble cada cosa, cada objeto cuenta una historia, la historia de la familia. La vivienda nunca estaba terminada; evolucionaba con nosotros y nosotros con ella. Verdad es que en la casa no había estilo alguno. Es decir, ni extraño ni antiguo. Pero sin embargo, tenía un estilo, el de sus habitantes, el estilo de la familia.²²

Loos lanzaría toda su fuerza contra lo infundado, contra lo aparente, en un fervor ético del trabajo tan solo comparable al de William Morris. Loos asume la responsabilidad del arquitecto: conferir una vivienda digna, segura y duradera. Un principio de carácter económico para con su cliente, basado en el estudio de sus reales necesidades antes que la imposición de un patrón prediseñado por la moda.

²² Loos, A., *op. cit*, p.133

Quizás Loos fue mucho más concreto que Morris a quién se le salió de las manos, por decirlo así, el ideal social de sus creaciones. Loos al contrario de Morris no aborrece la máquina, porque esta ya ha determinado su posición dentro de la sociedad. El punto de crítica que ejerce Loos contra el ornamento se basa en la economía de fuerza de trabajo y de material. Complementan este argumento sus conceptos morales en torno a los binomios: primitivo- civilizado y moda- fundamentos permanentes.



Fig.30 Adolf Loos, Villa Karma (cuarto de baño), 1903-1906, Suiza

Fig.31 Adolf Loos, Kärntner Bar, 1908, Viena

Loos sustituye el ornamento por la sobriedad natural de los materiales y el trabajo bien realizado. Su elogio al arquitecto vienés Otto Wagner ilustra de qué manera al hablar de materiales se refiere, así mismo, a la fuerza de trabajo capaz de encontrar la forma sugerida por la materia y transformarla a través de la habilidad y el arte:

(...) puede salirse de la piel del arquitecto e introducirse en la del artesano. Cuando diseña un vaso piensa como un soplador y pulidor de vidrio. Si proyecta una cama de metal, piensa y siente como un

artesano del metal. Todo lo demás, su gran saber arquitectónico, lo ha dejado en la piel antigua. Solo utiliza una misma cosa para todo: su arte.²³

En el fondo Loos es un purista y bien podría catalogarse como una manifestación temprana de anti historicismo en la arquitectura, tan presente dentro de los arquitectos agrupados bajo el estilo internacional. Su concepción en torno al espacio arquitectónico personificado en su teoría sobre el *Raumplan* (planta espacial) en la cual se erradicaba la idea de homogenizar el espacio interior de la vivienda, a favor de conferir a la forma su consonancia con la función de cada habitación y espacio del conjunto.

Loos concebía el interior de la vivienda como un conjunto que albergaba presencias humanas, cada espacio reclamaba una personalización diferente acorde a las necesidades y gustos de su morador. Así el dormitorio era concebido como el lugar íntimo y más sagrado de la casa.

Consecuente con sus teorías la habitación que el mismo arquitecto diseñaría para su joven esposa Lina Loos (1903) ilustraría esta máxima. La imagen del interior de este espacio nos remite inmediatamente a la idea de la cueva, sin embargo el blanco que envuelve la habitación en cada uno de los materiales y texturas que se encuentran allí (paredes recubiertas de telas, el suelo y pedestal de la cama forrados con piel) evocan de un lado una atmósfera cálida, etérea, pura y delicada, y por otro lado una imagen femenina sensual y erótica, muy propia de la imagen dual que se tenía de la mujer a comienzos del siglo XX.

²³ Loos, A., *op. cit.*, p.136

El interior de las habitaciones que diseñaba Loos contrastan con los espacios más públicos de la vivienda, en la cual las necesidades incluso psicológicas eran otras. Sin embargo dejaremos para tocar estos temas en torno a la vivienda en la tercera parte de este escrito.

La claridad de Loos frente a los principios que debían regir la construcción y planeación de las edificaciones es un presagio, como ya lo comentábamos, tanto como lo será la obra de los arquitectos modernistas asimilada en la propuesta minimalista en los años sesenta.

Para Loos la belleza radica en la correspondencia entre las partes, al igual que se nos manifiesta en la naturaleza, donde no hay nada superfluo, cada parte juega un papel significativo en el ritmo de la vida.

1.3 Reformas y Vanguardia

Tras la primera etapa del desarrollo e inventivas industriales que marcó el siglo XIX, el campo del arte despojado de toda utilidad se encaminó a través de la búsqueda de formas esenciales hacia la abstracción pura. La cultura industrial del movimiento moderno “se elevó a una especie de mística de la solución capaz de resolver todo los problemas de la humanidad, de la vivienda masiva al salón de protocolo”²⁴.

El caso de Alemania está en perfecta concordancia con la sintomática del resto de Europa, comprender cuál fue su proceso histórico desde el comienzo de la caótica urbanización de las ciudades hasta la reurbanización argumentada sobre la base

²⁴ Mosquera, Gerardo, *op. cit*, p.70

de una preocupación social y económica, nos dará las claves para entender el lineamiento de la *Bauhaus*, de manera que vamos a mencionar un poco al respecto.

En un primer momento tras la guerra germano francesa (1870-1871), las reparaciones de la guerra pagadas por Francia dejan al recién formado Imperio Alemán en la posesión de una buena suma de dinero, esto generaría una oleada de crecimiento económico y el surgimiento de varias empresas e industrias. A finales del siglo XIX Alemania llegó a equipararse con las naciones más industrializadas de Europa. Poco antes de la I Guerra Mundial, la economía alemana ya superaba a la belga, la inglesa, la francesa e incluso la norteamericana.

Sin embargo todo crecimiento desmesurado trae sus consecuencias, la industrialización, el crecimiento demográfico y la fuerte migración del campo a la ciudad constituyeron factores detonantes en el increíble crecimiento urbano que caracterizó al siglo XIX. Junto con la sustitución de la manufactura por la industrialización, también llegaría la división de las ciudades en áreas exclusivamente residenciales y otras laborales.

Las ciudades no estaban preparadas ni planeadas para soportar estas necesidades, constituyéndose así en grandes colmenas donde la densidad demográfica de las zonas residenciales resultaba entre otras un desafío a la sanidad. Al contrario de las ciudades inglesas, donde la residencia individual era una opción, las urbes alemanas se convirtieron en ciudades de casas de alquiler.

La decoración de las fachadas daba la señal de estatus de los habitantes de cada vivienda; así mientras los burgueses vivían en residencias de varias habitaciones,

las familias proletarias fácilmente compartían- todos- una sola habitación en edificios con un baño en el patio o en los pasillos.

En Alemania, (...), el interés principal pronto se desvió del problema de barrios de viviendas mínimas al de vastos esquemas de viviendas colectivas. Este es el problema que, junto al problema afín de sistematizar zonas suburbanas enteras, ocupó a los urbanistas alemanes desde 1900 hasta la guerra.²⁵

Poco a poco las infraestructuras urbanas mejoraron y la calidad de vida aumentó, reflejada en el crecimiento de construcciones de tipo público, como iglesias, museos, teatros, hospitales y estaciones de trenes que serían el símbolo del poder estatal a través de su arquitectura.

Sin embargo a consecuencia de su participación y derrota en la I Guerra Mundial (1914-1918), Alemania se sume de nuevo en la falta de recursos, dado los costes que tiene que sufragar puntualizados en el tratado de Versalles. Tras la gran devastación que supuso la guerra, la reconstrucción de las ciudades se hizo imperiosa y la migración de población rural en busca de mejores oportunidades situó una emergencia urbanística.

Durante este periodo la arquitectura y la industria, estuvieron fuertemente marcadas por el compromiso con el destino del pueblo alemán, la creciente demanda de una población que se agolpaba en los centros urbanos instaba a optar por la estandarización para rebajar los costos y el tiempo de realización.

²⁵ Pevsner, N., *Pioneros del Diseño Moderno*, op. cit, p. 208

Ante esta situación el arte optó por calmar el hambre espiritual del pueblo, mientras la industria procuró calmar el hambre material.

1.3.1 Deutscher Werkbund²⁶



Fig. 32 Publicidad para la exhibición de la *Deutscher Werkbund* en Colonia, 1914

La presencia de Hermann Muthesius (1861-1927), sería decisiva en la transformación del diseño alemán. La estancia de Muthesius en Inglaterra y su paso por Glasgow y Francia (1896- 1904), le sirvieron para analizar el estilo de los países más industrializados de Europa hasta entonces.

Fue crítico ante el estilo del *Art Nouveau*, tachándolo de poco natural e impráctico, mientras en Inglaterra quedó tan fascinado con el movimiento de las *Arts & Crafts* que dedicó su estancia en la isla para estudiar a fondo tanto la arquitectura residencial como el estilo de vida y el diseño doméstico. Dan cuenta de sus investigaciones los informes recopilados en tres volúmenes publicados como *Das Englische Haus*.

En las *Arts & Crafts* - cuyo énfasis estaba en la función, modestia, individualidad y honestidad en los materiales- Muthesius encontró una alternativa que diera el contrapeso al ostentoso historicismo y obsesión ornamental de la arquitectura decimonónica alemana. Igualmente, veía un significativo beneficio económico para la nación, en los esfuerzos de aportar un sentido artesanal al diseño industrial.

²⁶ Federación de trabajo Alemán cuyo lema era: *Vom Sofakissen zum Städtebau* (desde los cojines de los sofás a la construcción de ciudades)

Su paso por Glasgow fue igualmente provechoso, el innovador trabajo de la Escuela de Glasgow en especial los diseños de Rennie Mackintosh constituirían algunas de las influencias estéticas introducidas en el *Deutscher Werkbund*.

A su regreso en Alemania, se encargó de difundir lo aprendido y pronto fueron escuchadas sus propuestas. Pese a que muchos le acusaron de traidor, dado el fervor que profería por el estilo inglés, poco a poco se amplió la presencia de los talleres artesanales en las Escuelas de Artes. Sin duda alguna, las ideas renovadoras que aportó Muthesius fueron claves para la creación de la *Werkbund*, sin embargo las fuertes convicciones a favor de un arte industrial centrado, le llevaron a tropezar con la enérgica negativa de la asociación profesional conservadora de los cultivadores de artes industriales, que pedía su destitución como vocero de las escuelas de artes y oficios

Finalmente en 1907 se funda la *Deutscher Werkbund*, dejando atrás la expresiva tendencia *Jugendstil*²⁷, por un lenguaje más formal, que resaltaba la función, señalando el resultado fructífero de la colaboración entre diseñadores y talleres reconocidos industrialmente.

EL objetivo del *Bund* es el ennoblecimiento del trabajo profesional con una acción combinada del arte, la industria y la artesanía lograda por medio de la educación, la propaganda y un criterio de unidad con respecto a las cuestiones de este ámbito.²⁸

De esta manera el *Deutscher Werkbund* pretendió desde sus inicios reconciliar la actividad artística con la producción industrial y comercial. Algunos de sus

²⁷ Versión alemana del *Art Nouveau* Francés

²⁸ Henry van de Velde citado en: Wick, Rainer, *op. cit.*, p. 27

fundadores fueron diseñadores, artistas y arquitectos, como, Peter Behrens, Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich y Richard Riemerschmid; así como una serie de fabricantes e industriales reconocidos, como *Peter Bruckmann & Söhne* y *Poeschel & Trepte*, y algunos talleres de diseño y de artesanos. De esta manera, amparados bajo la nueva concepción de la integración entre actividad artística creativa y técnica reproductiva, se fundamentaron los principios del diseño industrial.

Cercanos al modelo gremial que revivió el movimiento de las *Arts & Crafts* en Inglaterra, se fundaron por toda Alemania pequeños talleres privados que producían enseres domésticos: muebles, textiles y utensilios de metal. En esta ocasión se guiaron por dogmas más pragmáticos, reconociendo y aceptando el papel fundamental de la máquina, e intentando generar un arte artesano-mecanizado, capaz de ser producido industrialmente.

Este cambio de mirada, de lo doméstico a lo industrial y al complejo modo de vida que las nuevas clases trabajadoras suponían hizo que el centro de desarrollo pasara de manos inglesas a manos alemanas.

La creación de la *Deutscher Werkbund* tendría como meta «el ennoblecimiento de las artes industriales en cooperación con el arte, la industria y la artesanía, a través de la educación, la propaganda y los criterios lógicos ante cuestiones importantes», su objetivo era asegurar la supremacía alemana como potencia comercial.

La convicción y compromiso en hacer obras mucho más utilitarias, reflejaba la idea de algunos diseñadores como Richard Riemerschmid (1868- 1957) de que la industria era el único medio para producir grandes cantidades de productos bien

diseñados y asequibles a la vez. Al promover esta nueva tendencia, se puso en relieve una nueva estética y una distinta imperativa social en el campo del diseño.

Hacia 1912, el *Werkbund* publicaba su primer anuario, donde se incluían artículos e ilustraciones sobre los diseños de sus miembros, como los de las fábricas de Walter Gropius y Peter Behrens o los coches de Ernst Naumann. El anuario también daba una relación de las direcciones y de las áreas de especialización de cada miembro en un intento por suscitar la colaboración entre el arte y la industria, extendiendo los lazos más allá de la propia *Werkbund*.



Fig. 33 Jarras
Exhibidas en la exposición de la *Deutscher
Werkbund* en Colonia, 1914

En 1914 durante la exposición del *Werkbund* en Colonia, se discutieron las dos posiciones en cuanto a la relación arte e industria; Muthesius de una parte basaba sus argumentos en la primacía de la tipificación, mientras que Henry van de Velde apoyaba claramente la individualización. Es conveniente apuntar que el arquitecto Walter Gropius estaba del lado de van de Velde, hecho importante dentro de los lineamientos que originarían la fundación de la *Bauhaus* años después.

La I Guerra Mundial interrumpió la labor del *Werkbund*, sin embargo, la fuerte influencia ejercida se patentó en la formación de varias escuelas en el resto de Europa. En 1910 se formó un *Werkbund* austriaco, en 1913 un *Werkbund* suizo, la *Slöjdsförening* sueca se organizó también por esta época y en Inglaterra se fundó

en 1915 la *Design and Industries Association (D.I.A.)*, inspirada también en el ejemplo de la *Deutscher Werkbund* alemana.



Fig. 34
Exposición del *Werkbund* bajo el lema "*Die Wohnung*",
Stuttgart, 1927

Un suceso de grandes repercusiones para la urbanización del momento sería la exposición de 1927, organizada por Mies van der Rohe, vicepresidente de la *Werkbund* en aquel entonces. Esta exposición demostró ser uno de los acontecimientos de mayor importancia para la construcción de viviendas. En algunas casas, la estandarización se llevó hasta el punto de lograr exitosamente bajar los costos, haciendo posible su construcción y reproducción a gran escala.

Algunos de los arquitectos que participaron en la exposición serían Peter Behrens, Walter Gropius, Hans Poelzig, Bruno Taut, Le Corbusier y J.J. P. Oud, entre otros arquitectos de varios países de Europa. La exposición de 1927 fue en muchos sentidos un ejemplo de los fundamentos del estilo moderno de la construcción, establecidos por Muthesius en 1911. El éxito de la colonia de *Weissenhof*, dado el

interés que despertó en todo el mundo, fue una recompensa para los esfuerzos de sus pioneros.²⁹

Otro triunfo del *Werkbund* se dio en la exposición de 1930 en París. La sección alemana fue dirigida por Walter Gropius, asistido por tres antiguos colegas suyos de la *Bauhaus*: Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Breuer y Herbert Bayer. En esta ocasión la exposición, dedicada a la arquitectura y a la concepción de formas industriales, fomentó el interés en la estandarización y producción en masa de prototipos de viviendas.

El nacionalismo significó el término pasajero de la fructífera labor llevada a cabo por la *Werkbund*. Tras un receso ocasionado por la II Guerra Mundial, la *Werkbund* abriría de nuevo sus puertas en 1947.

1.3.2 La Escuela de la Bauhaus

En 1919 Walter Gropius asume la dirección de la Escuela de Oficios de Weimar, su último director Henry van de Velde había dejado Alemania en 1917 tras el estallido de la guerra. Bajo estas circunstancias Gropius encontró, por un lado una escuela de oficios clausurada cuatro años atrás, y de otra parte la existencia de la Escuela Superior de Artes desprovista de un departamento de arquitectura. En vista de los hechos Gropius propone la unión de ambas escuelas bajo el nombre de la *Bauhaus*, que significa casa de construcción.

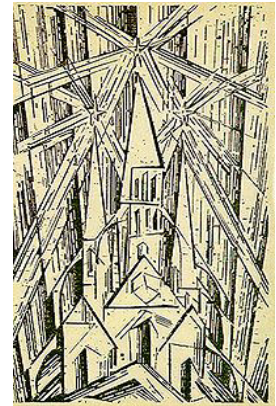


Fig. 35 Lyonel Feininger, La catedral del futuro, xilografía portada del primer programa de la *Bauhaus*, 1919

²⁹ sobre este aspecto insistiremos cuando hablemos del estilo internacional.

El manifiesto publicado en ese mismo año, con la xilografía de Lyonel Feininger (Fig. 34) como portada representando una catedral medieval, dejaba ya entrever la esencia de la nueva escuela. Regresar a los oficios como camino de aprendizaje y dominio de las técnicas, introducir a si mismo un lenguaje moderno para innovar en el diseño, aprender los modos de construcción para entender la estructura y las propiedades de los materiales y buscar siempre la armonía entre función y estética.

Arquitectos, escultores, pintores todos tenemos que volver a la artesanía. No existe “el arte como profesión”. Entre artista y artesano no hay diferencias. El artista es una elevación del artesano.³⁰

La *Bauhaus* reflejó en parte una oportuna reforma educativa, que pretendía sintetizar una formación artístico-intelectual y práctico-artesanal, con la meta fijada en poder iniciar una cooperación práctica entre el arte y la industria, entre el arte y su compromiso social con la vida.

Para ello el esquema de formación establecía talleres conjuntos entre maestros artesanos (artesanos) y maestros de forma (artistas), levantando el programa sobre los ideales gremiales de la Edad Media. Esta vuelta sobre los pasos de Morris se debía en parte a la desilusión que emanaban las viejas estructuras, tras la derrota de la I Guerra Mundial. En la tarea de buscar un hombre nuevo y un nuevo entorno, se volcaría toda la iniciativa de la escuela y de sus jóvenes alumnos. “Un comienzo así siempre tiene algo de romanticismo y utopía”³¹

³⁰ Gropius, Walter, “Manifest des Staatlichen Bauhauses in Weimar”, citado en: Wick, Rainer, *op. cit.*, p. 33

³¹ Carta de Walter Gropius a Tomas Maldonado 24 de noviembre de 1963, citado en: *Ibidem*, p. 33

Durante el tiempo que permaneció abierta la *Bauhaus* (1919- 1933), pasaron por su dirección tres arquitectos, cada uno con una visión de matices diferentes que imprimieron su sello en la ideología de la escuela: Walter Gropius (1919-1928), Hannes Meyer (1928-1930) y Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933). También fueron tres las sedes que alojaron los talleres tras el repetido desalojo de manos de los nacionalsocialistas: Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) y Berlín (1932-1933).

La primera fase bajo la dirección de Gropius (1919- 1928), se caracterizó por el pensamiento artístico del expresionismo tardío y el ideal artesanal de la Edad Media. Se distinguen a su vez un periodo de creación de la escuela hasta 1923 y un periodo de consolidación del programa y objetivos de la misma hasta 1928, año en que Gropius deja la dirección de la escuela.

La plantilla docente, en la primera etapa cuenta con los pintores Lyonel Feininger y Johannes Itten, (quién se retiraría en 1923 tras algunas divergencias con la dirección de la escuela y en su reemplazo llegaría Laszlo Moholy-Nagy), el escultor Gerhard Marcks y en 1922 se incorporaron Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandinsky, George Mucho y Lothar Schreyer.

La inestabilidad estructural sería una constante durante la primera fase de desarrollo de la escuela, en gran parte por lo heterogéneo de los docentes donde por una parte se encontraban algunos de los antiguos maestros de la Escuela de Oficios y de otra los nuevos maestros llamados por Gropius, entre los cuales se encontraban artistas vanguardistas consolidados, con ideas propias. Esto supuso un desajuste entre los ideales de la *Bauhaus*, la igualdad entre artistas y artesanos se puso en tela de juicio, ya que en la práctica cotidiana se dejaba un poco relegada la opinión de los maestros artesanos.

Este aspecto nos llama la atención, dado que el desfase entre los ideales y la realidad, en la práctica, será una constante en cada uno de los movimientos vanguardistas; así la *Bauhaus* no escapa de esta sensación de utopía, trabajando sobre el ideal de hermanar arte y oficio, así como el de conferir tanto al artista como al artesano una posición de iguales dentro de las bases para la formación de nuevos artistas. No diremos que fue una tarea fallida, así como tampoco creemos que fue una asignatura pendiente la de recobrar dentro del discurso artístico las ideas sobre artes aplicadas y la posibilidad de acercarse a lo cotidiano a través de la penetración por vía del diseño.

Un objeto está determinado por su naturaleza. Para diseñarlo, para que funcione correctamente (hablamos tanto de un recipiente, una silla o una casa), debe ser investigado de acuerdo a su naturaleza; para atender plenamente a sus propósitos, es decir, cumplir con su función práctica y ser duradero, económico y hermoso.³²

Con estos principios se puso en marcha la pedagogía de la escuela y en este punto será clave mencionar el papel que ejerció Johannes Itten en la definición del curso preliminar, donde se proponía al estudiante la tarea de explorar su creatividad y visión propia ante los diferentes ejercicios propuestos. De alguna manera este curso simbolizaba el nacimiento de una fuerza innovadora y liberadora. Sin embargo este camino hacia la búsqueda de un hombre nuevo (Itten, Muche y Grunow seguían las ideas de la *Lebensreform*), pretendía reconciliar el arte y la vida de otra manera diferente a la propuesta por Gropius.

³² Gropius, Walter, "Grundsätze der Bauhausproduction", *Neue Arbeiten der Bauhaus-Werkstätten*, Munich, n.d, 1925, citado en: Probst, Hartmunt y Schädlich, Christian, Walter Gropius, vol.3, Berlín, 1988, p. 93, citado en: Brüderlin, Marküs y Lütgens, Annelie (editores), *Interieur, exterieur: Living in Art*, Hatje Cantz, Kunst Museum Wolfsburg, 29 noviembre 2008 – 13 Abril 2009, p. 210

La orientación propuesta por Itten dirigía sus esfuerzos hacia “una preparación que contemplaba al hombre como una unidad físico-anímico-espiritual, esto es, en el sentido de una enseñanza de conjunto (...)”³³. La serie de experiencias propuestas por Itten contenían una visión pedagógica significativa, enfatizando una disposición física-corporal que fomentara el libre pensamiento y la actitud creadora antes que la sujeción a parámetros académicos. Su metodología dejaba clara su posición frente a la autonomía del arte sobre la funcionalidad. Este último aspecto se enfrentaba a la concepción que Gropius quería fomentar como ideal de la escuela.

Sentir y pensar, intuición e intelecto, expresión y construcción son, pues, los dos polos entre los que se mueve no sólo la obra artística de Itten, sino también su práctica como pedagogo del arte.³⁴

Sin embargo y tras estas diferencias la presencia de Itten en la escuela sembró un espíritu libre en el alumnado, la serie de ejercicios y experiencias en el aula se convertirían en puntos clave de la enseñanza en muchas escuelas de diseño y arquitectura, incluso en la actualidad. La actividad liberadora de Itten se equilibraría con la llegada de Laszlo Moholy Nagy, como su sucesor en la enseñanza del curso preliminar; Moholy Nagy sería un gran pedagogo también y sus intereses multidisciplinares enriquecerían el taller con ejercicios de corte más constructivo y funcional.

La instauración del curso preliminar ofreció un espacio de taller común a los alumnos que se enfrentaban a una labor de desaprendizaje vital en la concepción de un nuevo arte propuesto por la *Bauhaus*.

³³ Wick, Rainer, *op. cit.*, p. 88

³⁴ *Ibidem*, p.97

En cierto punto la propuesta del taller preliminar actuaba como catalizador, potenciando las cualidades creativas y sensoriales respecto a la forma, la materia e incluso el espacio a través de ejercicios que desinhibían toda preconcepción hacia dichas categorías.

Fig.36 Plantilla docente de la *Bauhaus* 1926



Fig.37 Oficina del director en Weimar, 1924



Fig.38 Ruth Hollós, tapiz tejido, 1926



Fig.39 Marianne Brandt, tetera, 1924

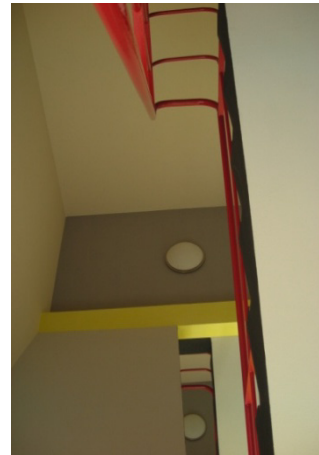
Con la salida de Itten, Gropius replantea el camino de la *Bauhaus* y retoma los lineamientos de emplear el arte para reconciliar al ser humano con la técnica. Su enfoque de corte constructivista estará marcado por la búsqueda de las formas básicas y los colores fundamentales.

Las ideas de Kandinsky, Theo van Doesburg y El Lissitzky serán estructurales, en esta nueva etapa (1924-1928) funcionalista en el desarrollo de la *Bauhaus*, donde el arte fue sometido a prueba en cuanto a su aplicabilidad, y entró al servicio del diseño industrial.

En 1925 la escuela se traslada a la sede de Dessau, todo el edificio además de las casas para los maestros serían diseñadas por Gropius. Las nuevas instalaciones contaron con espacios dedicados tanto a la vida académica como al esparcimiento; estos elementos favorecieron la convivencia entre lo estrictamente académico y la interacción social a la manera de una comuna de vanguardia.

Para este momento algunos de los primeros estudiantes ya se incorporaban como maestros jóvenes asegurando así la continuidad de la filosofía de enseñanza; es el caso de Gunta Stölzl (sección textiles), Herbert Bayer (imprenta), Marcel Breuer (taller de muebles), Hinner Scheper (taller de pintura mural) y Joost Schmidt (taller de plástica).

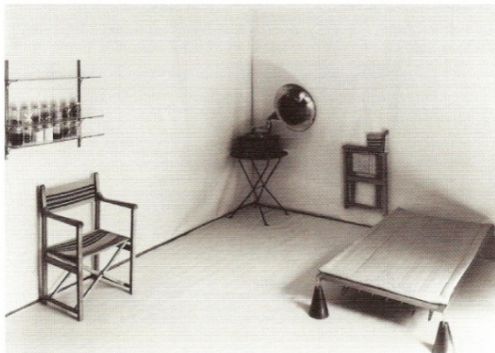
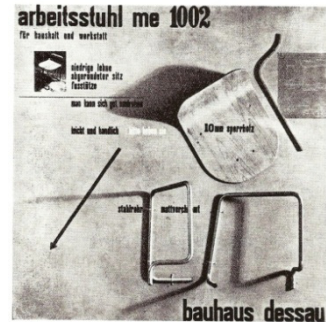
Pese a la introducción de los jóvenes maestros, cada vez se fue desligando más la función de los maestros artistas, quienes se ensimismaron en sus propias investigaciones mientras los problemas básicos de la producción en serie se establecía en la gestión e investigación de los talleres. Poco a poco cada una de las partes empezó a tomar su propio rumbo, hecho que se evidencia con la salida masiva de maestros. Tras la renuncia de Gropius en 1928 Klee, Moholy-Nagy, Muche, Bayer y Breuer cierran su ciclo en la *Bauhaus*.



Figs. 40, 41,42 Walter Gropius, edificio de la *Bauhaus* en Dessau, 1925-1926

Bajo la breve dirección de Meyer (1928-1930), se introducen varios cambios no solo en la configuración del grupo de maestros, la inclinación izquierdista de Meyer diseminará en la escuela una ideología política de mayor compromiso con la causa social. De esta manera se enfocaron todos los esfuerzos en la producción de piezas estándar asequibles a amplios estratos sociales. “La producción se concentró en pocos modelos que fueron realizados a gran escala”³⁵.

Fig. 43 Hin Bredendieck y Hermann Gautel, taburete desmontable, 1930
Fig.44 Hannes Mayer, Interior Co-op con mobiliario estándar, 1924



Meyer sostenía que el “arte es composición. Dado que la construcción no es una composición, sino que sirve para cumplir con una función, la *Bauhaus* nunca podrá ser arte”. El paso entre la visión formalista de Gropius a la visión científica y analítica de Meyer queda

delimitada. Es evidente la distancia que antepone Meyer con las ideas de *De Stijl*, ya que para él la arquitectura debe adecuarse a las necesidades demográficas, antes que atender las consideraciones de forma y por tanto estéticas.

La fuerte tendencia marxista de Meyer aunada a su falta de liderazgo -el se veía a si mismo como un “camarada entre camaradas”³⁶- ocasionó su inminente

³⁵ Droste, Magdalena, *La Bauhaus*, Taschen, Köln, 2006, p.72

despido, no obstante tras su corto tiempo como director de la *Bauhaus* dejó diseminada esta ideología de compromiso con la izquierda política en muchos estudiantes, traducido esto en una corriente que acercó los propósitos de la escuela hacia la realidad social y económica. El papel fundamental de la *Bauhaus* no sólo se evidencia en el campo de la enseñanza de las artes y los oficios, la reflexión en torno a las necesidades y las vías para solucionar problemas domésticos como la distribución del espacio, la practicidad de las formas y la completa adecuación al estilo de vida que exigía la modernidad fueron uno de los aportes más significativos dentro del campo del diseño y la arquitectura.

En 1930 Mies van der Rohe, de actitud independiente y apolítica, asume la orientación de la escuela, imprimiendo su amplia trayectoria en la arquitectura y sus conocimientos en la materia. Transformando los alcances de Meyer en un nuevo lema “de eficacia social a través de la incondicionalidad de su concepto de calidad”³⁷, la exigencia de interacción entre material, espacio, espiritualidad, tradición y técnica le aseguraron la atención del alumnado.

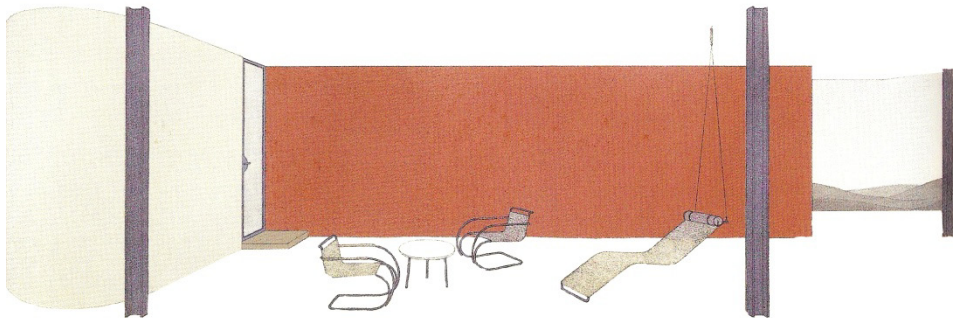


Fig.45 Edward Ludwig, Vista de un interior en la clase de Mies van der Rohe, 1932

La arquitectura sería el centro de atención, al igual que lo fuera en el periodo de Meyer, empero la enseñanza de Mies van der Rohe consideraba igual de

³⁶ Droste, Magdalena, *op. cit.*, p. 80

³⁷ Hans Wingler, citado en: Wick, Rainer, *op. cit.*, p. 49

importante a la planificación del espacio bajo directrices funcionales, la experiencia estética en su cualidad formal.

En esta última fase de la escuela el lineamiento será más cercano a los planteamientos del estilo internacional, si bien es cierto que el llamado estilo es un cúmulo de experiencias provenientes de cada uno de los arquitectos que han sido agrupados, compartiendo una misma preocupación llevada al límite a través de los recursos de la época.

El esfuerzo por integrar arte y vida, ha sido la constante fundamental de cada uno de los movimientos e iniciativas personales que hemos estado citando a lo largo de este capítulo. La escuela de la *Bauhaus* (1919- 1933) constituye un paso importante en este proceso de unificación porque en ella se conjugan arte, diseño, arquitectura e industria. La *Bauhaus* tiende un hilo conductor entre la visión totalizadora del arte medieval y la ruptura que supuso en el arte la desvinculación de la misma con la vida práctica. En su propia existencia se conjugan las tres posiciones que han marcado la necesidad integradora del arte hacia la vida: manualidad-técnica, técnica-industrialización, industrialización-arte.

Como institución estatal, la *Bauhaus* se vio sometida a influencias políticas, ya durante la República de Weimar, hasta que, a pesar de los desesperados esfuerzos de Mies Van der Rohe durante el periodo 1930-1933 por conseguir una despolitización de la *Bauhaus*, esta fue cerrada por los nacionalsocialistas “difamada como cultura bolchevique y comunista”³⁸.

³⁸ Wick, Rainer, *op. cit.*, p. 49

1.3.3 La vanguardia del este

“El artista adquiere el papel de un profeta; no interpretando lo que era, sino imaginando lo que viene”.³⁹

Abrir un capítulo aparte para abordar las **vanguardias rusas** (constructivismo, suprematismo), sería una manera de reivindicar los aportes derivados de la discusión llevada al plano práctico en el seno de la socialización del arte. Por el momento solo daremos algunos apuntes sobre el significado que tuvo la revolución de octubre (1917) en la definición del diseño moderno e incluso en el arte postmoderno, así como el estrecho parentesco de la iniciativa rusa compartido con la *Bauhaus* y el movimiento *De Stijl*.

Dentro de la nueva sociedad, reconstruida sobre las bases socialistas de un progreso solidario, el papel del arte tuvo que transformar su discurso. En una comunidad donde la existencia individual se reflejaba en el valor del trabajo, donde cada elemento se hacía indispensable a través de la utilidad que prestaba, ¿qué podía hacer/ofrecer el arte en su concepción tradicional de utilidad para la sociedad?

El zapatero hace botas, el carpintero hace mesas, ¿pero qué hace el artista? No hace nada. (...) si los artistas no quieren compartir la suerte de los elementos parasitarios, entonces deben demostrar su derecho a la existencia (...) el trabajo da al artista el derecho de

³⁹ Peter Collins, citado en: Mosquera, Gerardo, *op. cit.*, p. 65

permanecer al lado de los grupos de trabajadores de la comuna, al lado de los zapateros, de los carpinteros, de los sastres.⁴⁰

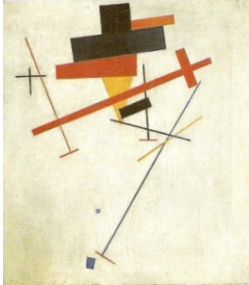


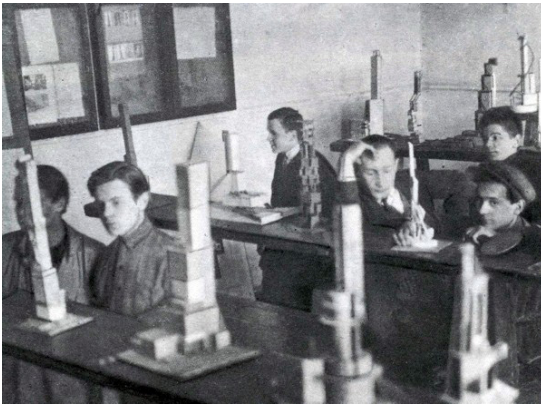
Fig.46 Kasimir Malevich, composición suprematista, 1915

La demanda era bastante clara y dentro de los artistas se formó una división, entre los que abogaban por el arte autónomo, es decir el arte por el arte, y una generación de artistas con ideas revolucionarias que de alguna manera transmitieran todo lo que se gestaba a nivel científico e industrial. De esta suerte figuras como Kandinsky, El Lissitzky, los hermanos Pevsner, Malevich, Tatlin, Rodchenko, Popova, por solo nombrar algunos, configuraron un lenguaje propio a través de la investigación objetiva y experimental.

Mientras la vanguardia del occidente de Europa se desenvuelve en un marco burgués, la vanguardia rusa sale del taller y la academia, del campo puramente teórico para acercarse a la multitud a través de la creación de un nuevo espacio social, de la socialización del arte.

El arte sale a la calle a través de los carteles, los panfletos y la publicidad, rompiendo así el circuito tradicional de divulgación; la funcionalidad del arte no se reserva para amoblar interiores, todo el desarrollo del movimiento artístico es multiplicado y servido a la gente de la calle a través de una solución entre arte y reproducción material por la vía del diseño.

⁴⁰ O.M., Brik, "El arte y la comuna", 1919, en: Mazaev, A.I., "La concezione dell' 'arte produttivista' degli anni 20", Rassegna Sovietica, vol. XL, N°5, 1989, p.40, citado en: Colón, Luis Carlos, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio, Valladolid, 2002, p. 46



Sup. Izq.

Fig.47 Herbert Bayer (portada), Revista de la *Bauhaus*, 1ª edición, 1928

Fig.48 Portada del libro *Arquitectura en Vjutesmas*, publicado por El Lissitzky en Moscú, 1927

Fig.49 Estudiantes de la *Vjutesmas*, Moscú 1927

Fig.50 Miembros de la *Bauhaus* y compañeros rusos durante una visita a la Unión Soviética, 12 de mayo de 1928

Sin embargo “el país que hacía la revolución contaba en un extremo con la vanguardia artística más radical del mundo, y en el otro con las masas más «atrasadas» de Europa”⁴¹.

Cierto es que la homóloga rusa de la *Bauhaus* nació en 1920, con la creación de los *Vjutemas* (Talleres Superiores de Arte y Técnica).

A raíz de un decreto firmado por Lenin y su objetivo consistía en formar artistas-prácticos altamente cualificados, cimentar artísticamente la formación de los arquitectos y fomentar la artesanía y la producción para bien de la economía nacional.⁴²

Sin embargo como sucedería con la *Bauhaus*, la *Vjutemas* no surgió de improvisto. Estos talleres superiores recogieron la experiencia de los talleres libres, “que habían constituido un paso hacia la democratización y la apertura de la escuela con el propósito de hacer accesible la cultura artística a amplias capas de la sociedad y de buscar una educación artística adaptada a las nuevas necesidades”⁴³.

La *Vjutemas* experimentó tres direcciones diferentes, Ravdel (1920-1923), quien impulsó el enfoque productivista, transformando los talleres libres en una formación académica profesional. Apoyó a los profesores jóvenes y estimuló los vínculos entre la *Vjutemas* y el *Inkhuk* (Instituto de Cultura Artística de Moscú); Favorsky (1923-1926) quien reagrupó las asignaturas del curso preliminar así como reasignó las ocho facultades autónomas y de producción industrial en tres: facultad superficie-color, facultad volumen y facultad espacio, favoreciendo el

⁴¹ Mosquera, Gerardo, *op. cit.*, p. 195

⁴² Citado en Wick, Rainer, *op. cit.*, p. 63

⁴³ Colón, Luis Carlos, *op. cit.*, p. 126

paso de la enseñanza general a la artística especializada para garantizar una formación profesional, y Novitski (1927-1930), donde se cambió la *Vjutemas* por la *Vjutein* (Instituto Superior Artístico y Tecnológico del Estado) otorgando la titulación de artista-ingeniero. Este cambio se dio en gran parte por el desfase que existía entre la enseñanza y la posterior inserción laboral del estudiante.

Capítulo aparte merece la labor investigativa y pedagógica que se generó en la *Vjutemas* y en el *Vjutein*. Como es de esperarse con la instauración del nuevo modelo económico-político y social fueron muchos los seguidores a la par que los detractores. Así como la sociedad se dividía, el pequeño mundo de los artistas también. Mientras los artistas de academia mantuvieron una enseñanza tradicional defendiendo la pintura de caballete, los artistas más jóvenes fundaron sus ideas en la utopía del progreso.

Es necesario destacar el papel del *Inkhuk* (1920-1924) como un espacio señalado para el desarrollo y la investigación teórica científica en el arte, esta disciplina analítica objetiva y experimental, alimentó la vanguardia y la enseñanza en Rusia.

En un primer momento Kandinsky formuló la cuestión sobre de qué manera el sujeto que percibe una obra de arte es influenciado por esta, posteriormente, sobre este cuestionamiento tan abierto, fundamentarían el análisis objetivo de las obras de arte, para determinar sus elementos fundamentales y establecer leyes de organización, así como analizar los elementos y las leyes de organización a través de las diversas obras de arte. Y aunque a simple vista parezca algo retórico lograron conceptualizar sobre los elementos de la forma (Malevich), la cultura de los materiales (Tatlin), la discusión entre construcción-composición (Rodchenko) y la percepción del espacio (Rodchenko, El Lissitzky, Ladovski).

La experiencia de los talleres de producción industrial resultó tan atractiva para los jóvenes maestros (Popova, Rodchenko, entre otros), que “consideraron que el proceso de experimentación iniciado en la pintura debía dar paso a la producción”⁴⁴, ya que les brindaba un espacio donde trabajar los materiales antes que dominarlos para obtener formas determinadas. “Necesitamos ampliar la escala de nuestro pensamiento en el área de los materiales y de sus interrelaciones, buscando los requisitos para la forma en el material mismo”⁴⁵.

Rodchenko y sus discípulos desarrollaron ideas en torno a la estandarización, uniformización y la construcción de elementos flexibles, desmontables e intercambiables con miras a la reproducción industrial a gran escala. El perfil de la *Vjutemas* a diferencia de la *Bauhaus* se fue transformando en el de ingeniero-artista, con ideas menos teóricas y más prácticas, pero técnicamente más cortos debido a la falta de recursos industriales. “Lo hecho para la realidad tenía que vivir como imagen, como metáfora”.⁴⁶

Cabe mencionar que durante la dirección de Meyer en la *Bauhaus* (1928-1930), se trató de organizar un intercambio entre las dos escuelas, Hinnerk Scheper, director del taller de pintura mural en Dessau colaboró con varios miembros del *Vjutein* en el uso del color en la arquitectura y sometió a una crítica reflexión, mediante una carta abierta a los alumnos, las tendencias académicas de los *Vjutemas*. Además, El Lissitzky, visitó varias veces la *Bauhaus* y publicó en 1930 el libro: *Rusia, una Arquitectura para la Revolución Mundial*. Otra conexión entre los *Vjutemas* y la *Bauhaus* fue la visita que Kasimir Malevich realizó a la *Bauhaus* en 1927, donde expuso sus cuadros y publicó en la serie impresa de la *Bauhaus*, un

⁴⁴ Colón, Luis Carlos, *op. cit.*, p. 135

⁴⁵ Tatlin, V., “the artist as an organizer of everyday life”, en: Zhadova, L., (ed.), TATLIN, Rizzoli, New York, 1988, pp. 266,267, citado en: *Ibidem*, p. 75

⁴⁶ Mosquera, Gerardo, *op. cit.*, p. 245

libro titulado *Die Gegenstandslose Welt* (El mundo sin objetos), una recopilación de ensayos ya publicados entre 1920 y 1926.

El *Vjutein* se disolverá definitivamente hacia 1930, por resolución del gobierno, sin embargo tras su disolución, se diversifica su acción en otras escuelas especializadas, como el MVTU que se transformó en el Instituto de Arquitectura de Moscú en 1933, el Instituto Poligráfico de Moscú, la Facultad de Bellas Artes y el Instituto Textil de Moscú. El movimiento modernista que los *Vjutemas* habían ayudado a construir, se consideró al amparo de la crítica como formalismo abstracto, y fue retirado históricamente por el realismo socialista, el post-constructivismo, y el Estilo Imperio de la arquitectura estalinista. Junto con el fin del *Vjutemas* se desvanecerá en gran parte el vanguardismo ruso en el campo de las artes, así como caerá en el olvido la importancia de las acciones colectivas de los artistas involucrados.

1.3.4 De Stijl

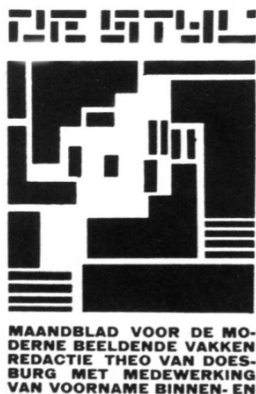


Fig.51 Portada revista *De Stijl*, 1917

(...) Fui consciente que la realidad es pura forma y espacio. La naturaleza revela las formas en el espacio. En realidad todo es espacio, la forma también, así como lo que vemos como espacio vacío. Para crear unidad, el arte tiene que seguir a la naturaleza no en su aspecto, sino en lo que la naturaleza es realmente.⁴⁷

⁴⁷ Mondrian, P., *Arte plástico y Arte plástico puro*, Victor Leru S.R.L, Buenos Aires, 1961, 2ª ed., p. 29

En 1917 Theo Van Doesburg junto al arquitecto J.J.P Oud y el pintor Piet Mondrian, fundan en Holanda la revista *De Stijl* (El estilo), cuyo propósito sería exponer las ideas concebidas en un movimiento bajo el mismo nombre. “La revista se convirtió en un foro de debate artístico y de diseño y, posteriormente en el centro de un grupo más amplio de intelectuales”⁴⁸, entre los nombres más destacados encontraríamos al arquitecto Gerrit Rietveld, los pintores Bart van der Leck y Vilmos Huszar y el escultor Vantongerloo, entre otros colaboradores eventuales.

Los miembros que integraron el grupo eran artistas con propuestas personales en proceso de maduración; las corrientes del impresionismo Holandés y el expresionismo así como las artes aplicadas, en el caso de van der Leck y Huszar, constituyeron una base sobre la cual se inició una transformación en el lenguaje de cada uno de los componentes del grupo.

Los ideales que divulgaban a través de la publicación reivindicaban la pureza del arte y la arquitectura mediante la utilización de un lenguaje universal abstracto, geométrico y constructivo que respetara el carácter bidimensional de la pintura y que no escondiera la función sustentadora de la arquitectura a través de la ilusión en los materiales. En suma buscaban dentro del arte una vuelta al equilibrio y la armonía al cual Mondrian bautizó como Neoplasticismo, en sus palabras, “un arte en el que las relaciones estuvieran presentes simplemente, sin tener que estar representadas, ni aparecer empañadas por lo anecdótico o particular. Sólo ese arte formal, espejo exacto del orden de la realidad, constituía una “nueva creación” (...)⁴⁹.

⁴⁸ Fiell, Charlotte & Peter, *op. cit*, p. 57

⁴⁹ Crego, Charo, *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo Holandés “De Stijl”*, Akal, Madrid, 1997, p.114

Los antecedentes del grupo también podremos encontrarlos en la concepción de una obra de arte total, donde:

La enseñanza de *L'art pour L'art* fue substituida por el lema de “un arte de y para el pueblo, un arte de y para la comunidad”. De esta forma, surgió en Holanda un arte aplicado y monumental que, en grandes líneas, iba a seguir la tradición de Morris y Ruskin.⁵⁰

La idea de un Arte Comunitario⁵¹ se apoyaba en la idea de que el arte debía integrarse de nuevo en la sociedad, hacerse visible en la ciudad, ser asequible a todos los espectadores para poder servir de nuevo a la sociedad.

La obra de arte comunitaria tenía que desempeñar el mismo papel que la catedral en la Edad Media: reflejar la unidad de la sociedad y de sus ideales;(…) mostrar, finalmente, que arte y oficio no estaban reñidos, sino que podían cooperar en perfecta armonía.⁵²

Tras la I Guerra Mundial, el ideal de un Arte Comunitario se transformó en el Arte Monumental, experimentando algunos cambios en su concepción original. Uno de los cambios sería el énfasis en los problemas artísticos antes que los ideológicos, también se amplió el campo de acción de los espacios públicos a los edificios privados, dado que el Arte Monumental no pretendía establecerse como el símbolo de la unidad de la sociedad.

⁵⁰ Crego, Charo, *op. cit.*, p.44

⁵¹ “Aunque la noción de “arte comunitario” contaba con una larga tradición, solo en el siglo XIX recuperó su popularidad, gracias a la idea Wagneriana de una “Gesamtkunstwerk”. La noción holandesa de “Gemeenschapskunst” [arte comunitario], que aparece por primera vez en 1892, difiere del concepto Wagneriano en dos aspectos importantes: por una parte se orienta principalmente a las artes plásticas: la pintura, la escultura, el arte gráfico, la arquitectura y todas las artes aplicadas, mientras que en Wagner la unión de las artes que se postula se encuentra presidida por la música y acoge principalmente a las artes escénicas; por otra parte, en la concepción holandesa no nos enfrentamos solo con un problema artístico, sino también y fundamentalmente con un problema social”. *Ibidem*, p. 44

⁵² Ruskin, J., citado en: *Ibidem*, p. 44

La discusión entre pintura y arquitectura sería una constante entre los miembros del grupo *De Stijl*. Como se verá en los tres manifiestos (1918, 1920 y 1921) publicados durante el tiempo que duró el grupo *De Stijl* (1917-1924); inicialmente la orientación de la pintura era la integración con la arquitectura, para expresar a través del color las relaciones interiores y exteriores de su estructura, “el color era considerado un material mas de la arquitectura, similar a la piedra, el hierro, etc. Un material (...) para ‘hacer visible la relación’ ”⁵³.

El primero de los tres manifiestos, publicado en el segundo número de la revista, manifestaba en ocho puntos su opinión a cerca de la nueva construcción:

1. La arquitectura debe ser considerada como una unidad plástica constituida por todas las artes, por la industria y la técnica que den origen a la aparición de un nuevo equilibrio.
2. Las leyes del espacio y sus variaciones infinitas pueden conjugarse en una unidad equilibrada.
3. Las leyes del color en el espacio y en el tiempo producen una unidad nueva.
4. Las relaciones entre el espacio y el tiempo a través del color producen una nueva dimensión.
5. Las interrelaciones entre la dimensión, proporción, espacio, tiempo y materiales deben ser válidas para formar una unidad.
6. Eliminando los elementos de limitación se eliminan los caracteres opuestos entre el interior y el exterior.
7. Se le da al color en la arquitectura el lugar que le corresponde legítimamente, la pintura separada de la construcción arquitectónica no tiene razón de existir.
8. La edad de la construcción está en su final.

⁵³ Crego, Charo, *op. cit*, p.214

A través de estos puntos una nueva concepción del Arte Monumental nacía. Es interesante observar como en el periodo de entre guerras la tendencia al idealismo y al sueño de un nuevo comienzo se refleja en la búsqueda de lo universal, la congregación social y la formación de partidos y movimientos. “Por eso ir en contra de esta tendencia, luchar contra los productos anónimos de la máquina, como hicieron Morris y Ruskin, suponía abogar por “una cultura del Yo” del “Mi”⁵⁴. Este sentimiento, como veíamos anteriormente, está presente en los movimientos de vanguardia que surgieron en ese momento histórico. Tal vez la cercanía más evidente, para van Doesburg, se dará con los constructivistas rusos, en la búsqueda de la definición de un arte nuevo alejado de toda representación y repetición de modelos históricos.

Ya en 1915 Malevich publicaba su manifiesto de la *pura an- objetualidad*, en compañía del poeta Mayakowski, donde dogmatiza en principios formales puros la estética geométrico-constructivista nacida dentro del círculo artístico de la vanguardia rusa. Evitando “una integración sociopolítica del arte constructivista en los dominios del diseño configurativo y la estética industrial”⁵⁵

En este sentido los esfuerzos de la vanguardia rusa al igual que el movimiento holandés *De Stijl* y la *Bauhaus* alemana se sintonizaron en la negativa de mantener la oposición entre el arte y la vida cotidiana. Procurando siempre el fin común antes que el individual.

Ya hemos comentado anteriormente el papel que desempeñó la pintura en la propuesta de *De Stijl*, el otro componente de su trabajo sería la arquitectura. La concepción neoplasticista de Mondrian concebía la arquitectura como una multiplicación de planos, de esta manera desintegraba la idea del cubo-masa

⁵⁴ van Doesburg, Th., “Moderne wendingen in het kunstonderwijs”, *De Stijl*, II, 9, 1919, p. 103, citado en: Crego, Charo, *op. cit.*, p. 109

⁵⁵ Thomas, Karin, *Diccionario del Arte Actual*, Labor, Barcelona, 1996, 6ª ed., p. 190

abriendo el espacio y otorgándole dinamismo. La máxima ortogonalidad fue trasladada de la superficie de los cuadros al espacio.

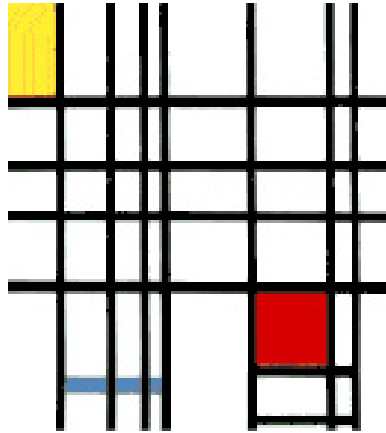


Fig.52 Piet Mondrian, Composición con rojo, amarillo y azul, 1921



Fig.53 Silla, Gerrit Rietveld, 1917-1918

El segundo manifiesto de *De Stijl* marcaba una clara posición frente a lo que debía ser un nuevo modelo arquitectónico y artístico. En la mayoría de los puntos encontramos una afinidad con el concepto constructivo de la arquitectura de Adolf Loos: depuración, funcionalidad y concreción.

Nos permitimos enumerar los dieciséis puntos del manifiesto, posibilitando una lectura anticipada de lo que serán los pilares del estilo internacional y esbozar algunas ideas presentes en las construcciones minimalistas.

1. Se eliminan las formas preconcebidas, es decir, no se tomarán modelos tipos, de estilos anteriores.
2. La arquitectura se desarrolla partiendo de los elementos de la construcción, en su sentido más amplio (función, masa, plano, tiempo, espacio, luz, etc.), ya que son al mismo tiempo elementos del plasticismo.
3. La nueva arquitectura es económica, sin derroches de medios o de materiales.

- 4.** La nueva arquitectura es funcional, es decir, se proyecta en un plano claro de fondo.
- 5.** La nueva arquitectura no reconoce ningún tipo de auto contenido, ninguna forma básica; es decir, los espacios funcionales están determinados por planos rectangulares, que no poseen formas individuales en sí mismos.
- 6.** La arquitectura se libera del concepto de monumentalidad de las nociones de grande y pequeño.
- 7.** La nueva arquitectura no reconoce ninguna parte pasiva. Ha conquistado la abertura (la ventana posee un significado activo como abertura en oposición al carácter cerrado del plano del muro).
- 8.** La nueva arquitectura ha horadado el muro y de este modo ha destruido la división entre el interior y el exterior; se une una nueva planta abierta, totalmente distinta a la planta clásica.
- 9.** La nueva arquitectura es abierta. El conjunto consiste en un solo espacio, subdividido según exigencias funcionales (los planos de separación pueden ser remplazados por pantallas móviles o planchas).
- 10.** Espacio y tiempo. La unidad del espacio y del tiempo confiere un aspecto nuevo y completamente plástico.
- 11.** La nueva arquitectura es anti cúbica; no aspira a contener las diferentes células del espacio funcional dentro de un cubo cerrado, sino que traza el espacio funcional de modo excéntrico desde el centro del cubo.
- 12.** La nueva arquitectura no conoce la repetición en el tiempo; la simetría propone la relación equilibrada de partes desiguales, es decir, de partes que difieren en posición, proporción y ubicación a causa de sus caracteres funcionales diferentes.
- 13.** El contraste con el frontalismo, ofrece una riqueza plástica de efectos espaciales y temporales múltiples.
- 14.** La nueva arquitectura ha destruido la pintura como una expresión separada, a través de los planos pintados. Los planos cromáticos forman una parte orgánica dentro de la arquitectura. Sin color estas relaciones no son una realidad viviente y por lo tanto no son visibles.
- 15.** La nueva arquitectura es anti decorativa. El color no representa elemento decorativo u ornamental, sino orgánico.
- 16.** Arquitectura como una síntesis del nuevo Plasticismo; el edificio es entendido como una parte, la suma de todas las artes en su

manifestación más elemental, como su esencia; ofreciendo así la posibilidad de pensar en cuatro dimensiones.

De esta manera quedaría definido su concepto espacial, como una forma geométrica abierta, asimétrica, regida por las leyes de la vertical y la horizontal como sus ejes de movimiento. Su defensa a la pureza estética en el tratamiento de la superficie, desprovista de adornos y constituida por las figuras elementales geométricas y los colores básicos de la paleta cromática.

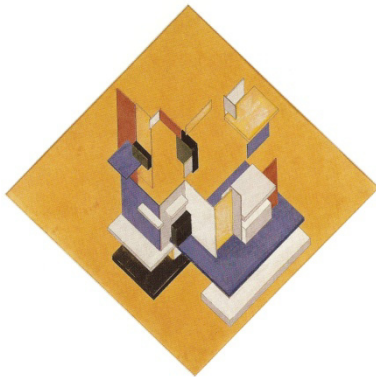


Fig.54 Theo van Doesburg, Construcción de los colores en la cuarta dimensión del espacio-tiempo, tinta y gouache, 1924



Fig.55 Gerrit Rietveld, Schröder House, 1924, Países Bajos

Al finalizar la I Guerra Mundial, y tras la apertura de las fronteras en Holanda, los miembros del grupo salen hacia otros países de Europa. Mondrian viajará a París mientras van Doesburg visitará Alemania e Italia. Es importante comentar este aspecto, dado que van Doesburg toma contacto físico con los movimientos de vanguardia en Europa como son el futurismo, constructivismo y dadaísmo.

Dentro de su viaje por Alemania visita la *Bauhaus* (1920), si bien mantenía correspondencia con Lyonel Feininger un año atrás. A los ojos de van Doesburg la *Bauhaus* de Weimar le decepciona por el corte expresionista y artesanal de la

escuela, cuyas ideas se mantienen reacias al progreso industrial, al igual que la falta de cohesión entre el profesorado.

Tras su encuentro con El Lissitzky (1922), encuentra afinidades entre las ideas constructivistas del espacio, replanteándose así las ideas del neoplasticismo por las del elementarismo, donde la composición sería “más como un fenómeno de tensión que como un fenómeno de relación entre planos”⁵⁶. Cada vez más, la problemática en torno al espacio y el tiempo en relación con los elementos arquitectónicos ocupaban un papel más importante en las ideas de van Doesburg.

La reducción de la construcción regida por las leyes del comportamiento natural antes que a la representación de sus formas, llevaron a Mondrian por la vía de la abstracción geométrica hacia un ideal cada vez más asceta, entre tanto van Doesburg comienza a trabajar con la diagonal buscando activar el espacio.

Con las propuestas de una pintura espacio-temporal, van Doesburg se acerca a “su gran sueño de situar al hombre no ante la pintura sino en la pintura. Pues en última instancia, solo las superficies son determinantes para la arquitectura, **el hombre no vive en la construcción, sino en la atmósfera que producen las superficies**”.⁵⁷

La introducción de la diagonal supuso un punto de ruptura entre las ideas, hasta entonces compartidas por Mondrian y van Doesburg. La exploración de la cuarta dimensión llevó a van Doesburg a volcarse de lleno en la arquitectura, donde:

⁵⁶ Van Doesburg, Th., Principios del nuevo arte plástico y otros escritos, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1985, p. 146, citado en: Crego, Charo, *op. cit.*, p.210

⁵⁷ Van Doesburg, Th., “Farben im Raum und Zeit”, *De Stijl*, VIII, 87/89, 1928, p.26, citado en: *Ibidem*, p. 225 [la negrilla en nuestra]

Por medio de la desintegración del cubo, de la autonomía de los planos, del uso del color, de la construcción centrífuga y antigravitacional esta arquitectura debía hacer posible que el hombre, moviéndose en ese entorno construido, experimentara el continuo espacio temporal.⁵⁸

En 1927 Mondrian hace oficial su salida del grupo y en 1930 van Doesburg publica una revista llamada *Art concret*, donde publica el manifiesto del arte concreto. “En él se postula un arte que cierra el paso al contacto con la naturaleza, al lirismo, al simbolismo, en el que sólo tiene importancia el elemento plástico controlable sencilla y visualmente, y configurado con técnica exacta”⁵⁹.

Quizás su casa taller, construida como un prototipo, con materiales industriales y primacía funcional esté más cercana a las obras de Le Corbusier que al plasticismo, al introducir el uso de pilares para liberar el espacio interior antes que el manejo de planos para distribuir el mismo. De esta manera a través de la investigación del grupo y la publicación de la revista *De Stijl*, que se publicaría hasta la muerte de Theo van Doesburg en 1931, nos adentramos en el terreno de un nuevo vocabulario y una serie de elementos que operan en la arquitectura, afirmando que en ésta pueden confluir todas las artes.

La arquitectura moderna y la industria respondieron a nuestra influencia, pero ella fue casi nula en la pintura y escultura. Estas últimas parecieron temer que el Neo-Plasticismo las condujera a la “decoración”.⁶⁰

⁵⁸ Crego, Charo, *op. cit*, p. 208

⁵⁹ Thomas, Karin, *op. cit*, p.19

⁶⁰ Mondrian, P., *op. cit*, p. 30

La época de las vanguardias está descrita a través de las ideas radicales de cada uno de los manifiestos redactados en respuesta a la crisis humana que suponía el contexto social, político y económico mundial. De la discusión entre arte y técnica nacieron nuevas ramas especializadas, el diseño gráfico e industrial acabaron por abrir del todo el espectro entre arte y funcionalidad.

1.4 Menos es más⁶¹

Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud. (...) Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexa natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto.⁶²

Esencialidad, reducción, depuración todos ellos adjetivos para calificar la nueva ideología constructiva, el debate sobre el ornamento estaba ya superado, al igual que la rivalidad con la máquina. La arquitectura moderna supo abanderar, quizá como ninguna otra rama del arte los desafíos que se imponían en el transcurso del siglo XIX al siglo XX.

Uno de los retos a los que se enfrentarían los arquitectos y diseñadores de la postguerra sería el de reconstruir no sólo los espacios comunes y públicos de las ciudades, sino recuperar y disponer lugares para habitar: espacios domésticos, las casas donde albergar tanta desilusión y a la vez tanta esperanza.

⁶¹ *Less is more*, frase pronunciada por Ludwig Mies Van der Rohe en referencia a una arquitectura efectiva a través del uso de elementos en su justa medida. Ver: Maderuelo, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p. 155

⁶² Worringer, W. *op. cit.*, p. 31

1.4.1 El estilo internacional

Partiremos de la mencionada exposición internacional moderna de arquitectura de 1927 *Die Wohnung* (La vivienda) en Stuttgart, en la cual Mies Van der Rohe dirigió el plan de viviendas de la *Deutscher Werkbund*, conocido como la *Weisswahnofsiedlung*. Mies van der Rohe invitó a participar a quince destacados arquitectos modernistas, entre ellos a Walter Gropius, Le Corbusier y J.J. Oud, arquitecto holandés del grupo *De Stijl*.

Mies proyectó un bloque de viviendas, garantizando a todos los arquitectos completa libertad con un único requisito: todas las casas debían tener tejado plano. Gropius por ejemplo empleó esqueletos de acero sobre enrejados de malla, y para el recubrimiento usó placas de amianto y hormigón colocadas sobre planchas de corcho que tenían a su vez un revestimiento interior adecuado. Este método era adaptable a la fabricación en serie sobre cinta transportadora.

Lo mismo puede aplicarse también al bloque de viviendas de Mies van der Rohe, compuestas de un esqueleto ligero de acero con unidades de pared y marcos de ventana estandarizados.



Fig.56 Walter Gropius, Colonia de viviendas Törten –Dessau, 1926-1928

Varias de las casas proyectadas eran de hormigón armado, entre ellas, las dos de Le Corbusier a través de las cuales reafirmaba su tesis de los “cinco puntos para una nueva arquitectura”. La flexibilidad en el proyecto y el empleo de las casas fueron el motivo principal de la mayor parte de los proyectos. Fue tal el éxito que las autoridades municipales financiaron el proyecto y se diseñaron 21 modelos de viviendas.



Sup.
Fig.57 J.J. P. Oud, casa de la urbanización
Weißenhof Stuttgart, 1927

Fig.58 Le Corbusier, casa doble 14/15 de
la urbanización *Weißenhof* Stuttgart,
1927

La exposición posicionó al movimiento modernista, mostrando un frente internacional (europeo) para los arquitectos que compartían una misma estética.

En 1932 la reputación internacional del movimiento modernista estaba consolidada y el Museo de Arte Moderno de Nueva York celebró una exposición en la que mostró planos y fotografías de la obra de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, J.J. Oud junto a la de arquitectos de Italia, Suecia, Rusia y EE.UU como Frank Lloyd Wright y Richard Neutra.

En el catálogo Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson introdujeron el nombre de “estilo internacional”, caracterizando así un modelo de arquitectura con proyección internacional, es decir, a través del uso de materiales y procedimientos industriales se hacía posible que estos prototipos se pudieran construir en cualquier parte del mundo. “La arquitectura había dejado de estar ligada a un lugar determinado, dado que los materiales para la construcción de edificios podían transportarse con facilidad”.⁶³

Hitchcock y Johnson determinaron al estilo internacional: “arquitectura como volumen” y los elementos de esta arquitectura serían:

[1]El esqueleto de columnas (los *pilotis* de Le Corbusier) frente a la estructura en masa, que posibilita la creación de un espacio dividido en pisos sostenidos sobre pilares de metal u hormigón armado propiciado por la flexibilidad del plano.(...).[2]La regularidad frente a la angulosidad, (...) técnicamente, la solución de diseño debía “ajustarse” a las demandas de irregularidad e igualdad de la función para regular la

⁶³ Khan, Hasan-Uddin, *El estilo internacional. Arquitectura moderna desde 1925 hasta 1965*, Taschen, Köln, 2009, p. 11

construcción y el uso de partes estandarizadas.(...)[3]La ausencia de decoración aplicada.⁶⁴

Fig.59 Frank Lloyd Wright, Edificio *Johnson*, 1936-1939, Wisconsin



Sup.

Fig.60 Le Corbusier, Villa *Savoye*, 1929-1931, Francia

Fig.61 Mies van der Rohe, Pabellón alemán en la Exposición Universal de Barcelona, 1929, Barcelona

Fig.62 Mies van der Rohe, casa *Farnsworth*, 1945-1951, Illinois

⁶⁴ Khan, Hasan-Uddin, *op. cit.*, pp. 65-66

El denominado estilo internacional dominó la década entre 1922 a 1932, gracias a la industrialización, la mecánica, la ingeniería y la ciencia de los materiales en plena revolución, se definió por medio de principios puramente formales: volumen, regularidad, flexibilidad, perfección técnica y una composición desprovista de ornamento.

La aparición del acero, capaz de soportar las tensiones de tracción, permitió la aparición del hormigón armado y de las estructuras metálicas, que modificó radicalmente la forma de construir, de esta manera a través de la tecnología constructiva se permitió liberar el muro, dado que la estructura del edificio estaba armada de acero, hierro y hormigón siendo estos quienes soportaban el peso de las plantas. Los muros adquirieron una nueva función estética dentro del conjunto, dejando atrás la pesadez y la inalterabilidad dentro de un nuevo espacio abierto y flexible.

Sobre las teorías funcionalistas de Pugin, Ruskin y Morris fundamentaron la economía de ornamento en pro de una edificación funcional y estructural. Una de las figuras más prominentes dentro del panorama arquitectónico sería Le Corbusier quién introdujo los cinco puntos de la arquitectura moderna: uso de *pilots* (pilotes) de hormigón armado para sustituir los muros de carga, tejados-terraza posibilitando los techos jardín, planta libre, ventanas alargadas y horizontales para permitir mayor aprovechamiento de la luz natural al interior de las construcciones y la composición de una fachada libre. Otro de sus grandes aportes sería la concepción de lo que denominó “el esqueleto dominó” (1914-1915); todas estas teorías tomaron forma desde necesidades estructurales antes que estilísticas.

El tratamiento de las superficies fue de suma atención, dado que se concebían como una piel lisa y sin juntas. De esta manera las superficies continuas presentaron un desafío en cuanto a recubrimientos y materiales usados en la construcción: estuco elástico como recubrimiento continuo y homogéneo ante el problema de agrietados y rayones, madera pintada, piedras naturales o mármol, ladrillo, azulejos, láminas de vidrio e incluso ladrillos de vidrio elegidos por su resistencia y permanencia.

En el apartado de los materiales se decantaron por dejarlos al natural, es decir economía de recubrimientos y pinturas aplicadas. Maderas, metales y piedras aportaron sus colores naturales a un conjunto dominado por el blanco de las paredes. Enfatizando así la estructura y función de los elementos, “no hay mejor decoración para una pared que una estantería llena de libros”⁶⁵

Como hemos mencionado anteriormente tras el estallido de la II Guerra Mundial muchos de los integrantes de las vanguardias artísticas europeas emigraron a Norteamérica, donde encontraron un ambiente abierto a sus ideas y con posibilidades y respaldo económico para llevarlas a cabo. De esta manera se puede hablar de la verdadera internacionalización del estilo internacional en un periodo que comprende los años 1933-1945. El elemento que mejor simbolizaría el tránsito a la modernidad sería el rascacielos.



Fig.63 Mies van der Rohe, Philip Johnson, Edificio Seagram, 1954-1958, New York

⁶⁵ Massey, Anne, *op. cit.*, p. 83

Tras la II Guerra Mundial se introdujeron nuevos materiales y el uso de nuevas estructuras de acero ayudó a la concepción de edificios muy altos donde se combinaba arquitectura e ingeniería. Durante los años cincuenta las retículas estructurales de acero y vidrio transformaron el paisaje urbano de las ciudades norteamericanas.

Quizá el mejor adorno para la arquitectura moderna sea la naturaleza, o mejor dicho el contraste e intercambio del edificio con su entorno.

Mi concepción de 'pared' ya no era la de 'cara de un cubo'. Lo que significaba para mí era encerrar el espacio en un recinto que proporcionase protección contra las tormentas y contra el calor cuando fuese necesario. Pero también significaba hacer entrar el mundo exterior en la casa y permitir que el interior de la casa saliese.⁶⁶



Fig.64 Frank Lloyd Wright, *Fallingwater* (vista desde la cascada), 1935-1939, Pennsylvania

Fig.65 Walter Gropius, casas de los maestros en Dessau (Vista desde el interior) 1925-1926



⁶⁶ Frank Lloyd Wright, citado en: Brooks, Bruce, *Frank Lloyd Wright*, Taschen, Köln, 2006, p. 18

Si bien uno de los principios del estilo internacional sería la conservación, a través de la relación y armonía entre el lugar y el objeto escultórico que constituía el edificio en si mismo, poco a poco fueron apareciendo réplicas de edificaciones no tan bien contextualizadas que empezarían a menoscabar la credibilidad social del estilo internacional. El monumento arquitectónico se regía por los principios estéticos de simplificación formal, tanto si fuera una casa de campo, unifamiliar o un edificio público, como si fuera un conjunto de apartamentos residenciales o de viviendas pequeñas.

El estilo internacional se erigió ante la necesidad de nuevas formas arquitectónicas que demandaban los tiempos modernos: fábricas, edificios más altos y espaciosos para albergar oficinas y concentraciones de gente, viviendas multifamiliares y comunitarias, y lograron abrir la reflexión sobre el significado y la función de la arquitectura. Sin embargo poco a poco los planteamientos se fueron universalizando y aplicando homogéneamente en otras ciudades, en otros contextos donde los factores económicos, sociales, climáticos no resultaban funcionales. En este punto es donde el estilo internacional es criticado como mera estética y formalidad.

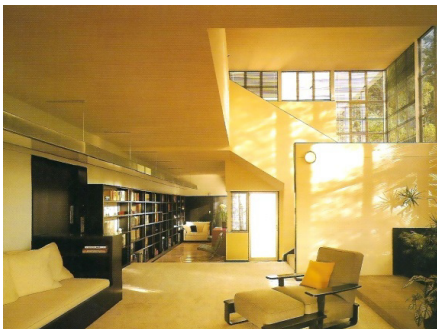


Fig.66 Richard Neutra,
Casa *Lovell*, interior de la sala de estar, 1927-1929,
Los Ángeles



Fig.67 Richard Neutra
Casa *Singleton*, detalle, 1959
Los Ángeles

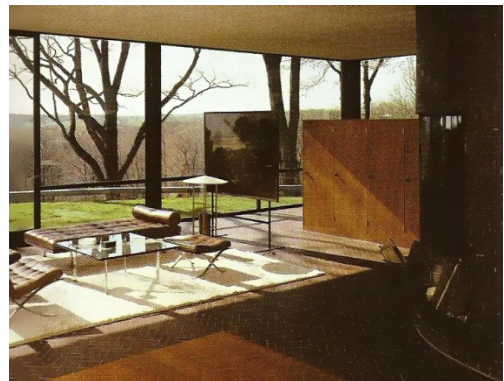
Los arquitectos europeos radicados en Norteamérica se empezaron a permear de la cultura local, es así como surge un aclimatamiento de los principios, visibles en las obras de Frank Lloyd Wright o Neutra. Capítulo a parte será la obra de muchos de los discípulos del estilo internacional que lograron equilibrar los principios con las verdaderas necesidades y los entornos culturales de sus espacios, como sería le caso de Oscar Niemeyer en Brasil.



Sup. Izq.

Fig.68 Philip Johnson, *Glass House*, 1949-1950, New Canaan, Connecticut

Fig.69 *Glass House*, Interior con mobiliario de Mies van der Rohe



Al comienzo de los años sesenta el estilo internacional era sinónimo de capitalismo y poder corporativo multinacional, de esta manera sería bastante

satanizado, por los ideales sociales y la conciencia económica anticapitalista. Muchos de los arquitectos insignia habían desaparecido o habían aclimatado su obra, dejando atrás las edificaciones urbanas por las campestres o por tipos de viviendas familiares que reflejaban de alguna manera el pensamiento positivo norteamericano de los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo lo que nos interesa rescatar de esta filosofía internacional que supuso la arquitectura de los años veinte y treinta son aquellos elementos básicos que la constituyeron, porque forman una base conceptual para comprender dentro de qué contexto surgió el minimalismo, así como la importancia relacional de los cuerpos con el espacio.

Muchas de las ideas incorporadas en la arquitectura surgieron primero como respuestas a las preguntas en el campo de la pintura, como sucedió en las vanguardias rusas, en el pensamiento de *De Stijl* y tiempo atrás en el cubismo y la abstracción. Sin embargo los cuestionamientos, en torno a la materialidad de los elementos y a la realidad sobre la apariencia, encontraron bastantes dificultades en el plano bidimensional y en una escultura atada a la representación naturalista. Movimientos tan importantes como el futurismo y el dadaísmo incorporarían en el lenguaje del arte nuevas aproximaciones en torno al espacio y a los cambios sociales. La creciente industrialización, como veíamos desde el inicio de ésta primera parte propició innumerables cambios, no sólo en apariencia sino substanciales en el pensamiento del hombre.

“(…) queremos un orden que otorgue a cada objeto su sitio. Y queremos dar a cada objeto aquello que le corresponde por su esencia. Queremos hacer todo esto de una manera tan perfecta que el interior de nuestras creaciones empiece a florecer desde su interior”⁶⁷

⁶⁷ Mies van der Rohe, citado en: Zabalbeascoa, Anatxu, *minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp. 63-64

II GESTO Y REPETICIÓN



Figs. 70, 71
Trabajos presentados en el curso preliminar de Josef Albers,
Bauhaus-Dessau, 1928-1929

Estudio de Eva Hesse, 1966

2. Gesto y repetición

Si en el pasado la duración de la obra se basaba en la excelente calidad de los materiales, en la perfección técnica y en la habilidad manual, hoy se basa en el conocimiento de una posibilidad de recrear, multiplicar y difundir.¹

Bajo el título de *gesto y repetición*, queremos advertir las ideas y experiencias introducidas por el arte minimalista y su herencia como contrapartida en el arte post minimalista. Llamamos gesto a todo lo que lleva implícito lo orgánico, lo humano, el rastro de la experiencia y la convivencia con lo táctil, y entendemos la repetición como acción, un movimiento constante multiplicador que no necesariamente avanza y/o retrocede.

La repetición como movimiento, la serialidad como estructura y la anulación de la gestualidad y la representación junto a la preocupación por despojar las obras de referencias externas a su presencia espacial, serán la médula del planteamiento de los artistas reconocidos como minimalistas en la década de los sesenta.

El minimalismo surge primordialmente en el centro de la cultura norteamericana, en un impulso contradictorio por mantenerse alejada de la tradición europea y sin embargo cercana al ideal de las vanguardias europeas compartiendo los anhelos por destruir todo pasado historicista, toda estética representativa y anecdótica

¹ Mosquera, Gerardo, *El diseño se definió en octubre*, Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1989, p.26

focalizando su naturaleza en la presencia objetual del arte; de la misma forma el minimalismo enfatizaría la anulación de los impulsos expresivos del artista, todo gesto, factura, discursos e intenciones fuera de la realidad objetiva del arte.

De esta manera el minimalismo se abre como una bisagra que articula las vanguardias europeas y las nuevas vanguardias norteamericanas. Evidenciando así el desplazamiento del centro cultural y económico, el último vestigio de la depuración purificadora de los lenguajes artísticos y la cada vez más heterogénea mezcla de disciplinas como disolución de la obra artística en el arte postmoderno.

La idea de repetición, como acción de repetir, “volver a hacer lo que se había hecho, o decir lo que se había dicho”², es una aproximación, en primera instancia, al concepto de repetición. Decimos en primera instancia dado que la definición de repetición se expande a varios campos. De un lado habría que acotar las distinciones hechas por Deleuze entre diferencia y repetición, de esta manera aclararemos las vertientes que direccionan el acto repetitivo como eterno retorno, acto que apunta al infinito acercándose a un campo de índole espiritual, y de otra parte la repetición material, estática y exacta.

Deleuze hará esta categorización de la repetición al delimitar que “la una es repetición de instantes o elementos sucesivos e independientes; la otra es una repetición del Todo (...)”³. Repetición material y repetición espiritual; en el arte minimalista la categoría de repetición se refiere a la material más visible.

Al situar los elementos del minimalismo como centro de esta investigación, hemos querido introducir la idea de un movimiento periódico, próximo al eterno retorno,

² Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa, Madrid, 22ª edición, 2001, Tomo II, p. 1948

³ Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Júcar, Madrid, 1988, p. 157

que subyace dentro de la historia como un movimiento circular donde cada tanto se repite *-in illo tempore-* el modelo arquetípico del retorno a las formas puras ante la concurrencia múltiple de lo externo.

La idea del orden como catalizador de los procesos direccionados hacia la abstracción en el campo geométrico, es una constante que pervive en el ser humano como un instinto. “No podríamos funcionar si no estuviéramos supeditados a ciertas regularidades”, en palabras de Gombrich, y continúa diciendo:

(...) nunca podríamos haber reunido cualquier experiencia respecto al mundo si nos fallase ese sentido del orden que nos permite categorizar nuestros entornos de acuerdo con grados de regularidad y su complementario.⁴

Regularidad e irregularidad, patrones y leyes para rastrear dentro del desorden, la repetición nos asegura la perpetuidad y la regularidad, más nunca la igualdad. Es un principio que encontramos en la ornamentación, y sin embargo esta capacidad de repetirse la sitúa por debajo de las artes. Es, sin ninguna duda, una de las grandes y más interesantes contradicciones del mundo de las imágenes. La supresión de la ornamentación está relacionada en occidente con la primacía espiritual o mejor dicho moral, sin embargo, la ornamentación regida por las leyes de la repetición se acerca cada vez más a la idea oriental de la elevación espiritual mediante la repetición de mantras, palabras sagradas hasta lograr la homogenización del pensamiento y su concentración en un algo único y

⁴ Gombrich, E.H., *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 155

verdadero. Cuestiones supremamente ricas pero que nos alejarían de nuestro tema central y propuesta de la presente investigación haciéndola inabarcable.

Retomando el hilo, la diferencia o semejanza en la repetición sólo se pueden determinar en tanto que el sujeto pueda comparar y para hacerlo necesita dos modelos: el que se tiene ante si y otro modelo aprendido u observado.

Repetir no es lo mismo que duplicar, es decir el acto repetitivo lleva en si mismo la diferencia en tanto que solo lo igual e idéntico procede de la copia, más no de la repetición. Bajo este raciocinio hemos conjugado los términos gesto y repetición en la forma del hábito y su ejecución ritual, temporal y aprehendida.

Cuando los colonos Escandinavos tomaron posesión de Islandia, *Landnáma*, y la rozaron no consideraron ese acto ni como una obra original ni como un trabajo humano y profano. La empresa era para ellos la repetición de un acto primordial: La transformación del caos en cosmos por el acto divino de la creación.⁵

Para algunos de los artistas que mencionaremos en los apartados 6. Post minimalismo (p. 136) y 7. Pervirtiendo minimalismo (p. 163), la repetición hace parte fundamental en la configuración de la obra, sin embargo es una nueva interpretación del principio automático; herederos de la estética depurada, mínima y geométrica del minimalismo y de la experiencia transformadora y gestual del post-minimalismo norteamericano, los artistas que proponemos parten de la localidad, cada uno a través de un lenguaje de formas y procesos

⁵ Eliade Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Alianza, Madrid, 7ª edición, 1984, p.19

diversos, en apariencia minimalistas, transformando el caos del cosmos en acto de creación.

La reivindicación del contenido como solo forma o, el caso opuesto, del contenido tras la forma no es ya urgente. La pluralidad y la transformación constante siguen posibilitando la coexistencia a diferentes niveles de arte. “Del minimal a lo minimal”, como apuntaría Anatxu Zabalbeascoa, la reapropiación del término primigenio, adjudicado a los objetos y estructuras abiertas de los años sesenta, se ha venido manipulando como sinónimo de depuración y reducción a las formas esenciales. Sin embargo la mínima cantidad de elementos, de detalles y de gestos no siempre indica una ausencia de sentido, ni una limitada experiencia frente a la obra, de hecho el espacio abierto a través de los objetos minimalistas involucró al espectador dotándole en gran parte la terminación de la obra como experiencia real entre el espacio y la forma.

2.1 Minimalismo



Fig.72
Andy Warhol, *Green Coca-Cola
Bottles*, óleo sobre lienzo, 1962

“Que lo Sencillo impacte es buena prueba del exceso de ruidos visuales que nos invade.”⁶

A principios de los años sesenta, la dinámica del arte estaba aún dominada por la pintura abstracta, sin embargo el *pop art* había hecho su incursión, con notable éxito dentro de la sociedad norteamericana. La adopción que hiciera el *pop art* de la cultura popular y de los procesos formales de la estandarización, se

⁶ Peter Zumthor, citado en: Zabalbeascoa, Anatxu y Rodríguez, Javier, *Minimalismo, un signo de los tiempos*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 11 julio - 8 octubre 2001, p. 16

incorporó evidentemente en la estética, el contenido y la multiplicidad de la obra. La masividad de los medios de comunicación, las tiras cómicas, la moda y la publicidad estaban presentes en las obras de todos los artistas de la época. La máxima sería que “una obra de arte no busca significado, lo contiene”⁷ y bajo este presupuesto la asimilación de la estética consumista, la ordenación de los productos en el supermercado, la estandarización y sobre-oferta exhibida en estantes y vitrinas se introdujeron en el lenguaje artístico, extrayendo de la cultura popular su sistema de exhibición.



Fig. 73 Wayne Thiebaud, *Cake counter*, óleo sobre lienzo, 1963

La serialidad, al igual que la repetición, fue un sistema sencillo que los artistas emplearon para lograr fines similares, mediante la utilización de imágenes, formas, números, o palabras en secuencia dentro de una sola pieza.⁸



Fig. 74
Frank Stella, *Nunca pasa nada*, óleo sobre lienzo, 1964

Simultáneamente varios artistas se decantaron por otro tipo de lenguaje, más cercano al giro dado desde la pintura por artistas como Frank Stella y Ad Reinhardt: privar de representación

⁷ Arnheim, Rudolf, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza, Madrid, 1988, p.373

⁸ Zelevansky, Lynn (editora), *Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940's to 70's*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 13 junio – 3 octubre 2004, disponible en: <http://www.lacma.org/beyondgeometry>

el lienzo y exponerlo en su materialidad. La reducción de color y formas permitió centrar la atención en la superficie real de la tela y en las propiedades físicas de la pintura, no ya como medio sino como fin.

La nueva paleta sería espacio, estructura y geometría. La iniciativa por volver cada vez más objetual la obra permitió la transición del campo bidimensional (ilusorio de la pintura sobre bastidor), al tridimensional, para abarcar el espacio arquitectónico en sus tres ejes. De esta manera:

El trabajo extrae una nueva función para el arte como un objeto en el mundo, generando una relación activa con el espectador y con su espacio circundante; los artistas emplearon variadas estrategias como situar el objeto directamente en el suelo sin una base o pedestal, usando materiales industriales, y contratando un fabricante para la producción.⁹

Si los futuristas y constructivistas se habían dejado hechizar por la estética de la máquina, algo no menos lejano sucedía entre la vitalidad de la forma arquitectónica y el arte. La nueva apariencia de rascacielos y construcciones enormes que albergaban fábricas y monumentales complejos industriales pronto hallaron un eco en la escultura. En la primera parte dimos algunas puntadas al respecto cuando mencionábamos los pilares del estilo internacional en la arquitectura, bien podríamos trazar aquí un hilo conductor entre esas preocupaciones constructivas funcionales y las estructuras ascetas de los minimalistas.

⁹ Goldstein, Ann, "A minimal future?", *A minimal future? Arts as object 1958-1968*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 14 marzo - 2 agosto 2004, p. 20

En el texto de Lucy Lippard *10 Structurist in 20 Paragraphs (1968)*, se exponen los parámetros del minimalismo, sin embargo estos puntos no actúan como una horma para la totalidad de las obras designadas como minimalistas, si algo queda claro a través de las palabras de los propios artistas es la no asimilación de los rótulos como: *Cool Art*, *ABC Art*, *Rejective Art*, *Primary Structures*, *Literalist Art* y finalmente el de *Minimal Art*. Dentro de la amplia producción de cada uno de los artistas que poblaron el arte de los sesenta Robert Morris, Dan Flavin, Sol LeWitt, Carl Andre y Donald Judd -entre otros- mantuvieron cierta concordancia y relación formal entre si propiciando la agrupación e identificación como una tendencia.

La asociación que ofrecemos (superficie, espacio, tiempo) no pretende ser una clasificación de acuerdo a la inclinación exclusiva de las obras. Buscamos ahondar en algunos aspectos fundamentales, señalados dentro de las mismas, sin querer constreñirlas a estas tres agrupaciones.

Superficie, espacio, tiempo. Presencia y lugar (*presence and place*¹⁰), sustantivos todos ellos físicos que enfatizan el presente de la obra; serialidad y repetición no hacia la trascendentalidad, sino hacia la reiteración que evidencia la construcción ordenada y concreta del objeto. “Orden aquí significa una cosa tras de otra”¹¹

El lenguaje formal y literal del minimalismo centró la mirada en el objeto, en la presencia de ese cuerpo expuesto, casi desnudo lanzado al espacio como un monolito¹². “Objetos reducidos a la ‘mínima’ de una *gestalt* instantánea y perfectamente reconocible. Objetos reducidos a la sola formalidad de su forma, a

¹⁰ Stemmrich, Gregor, “Los conceptos básicos del arte minimal”, Friese, Peter (comisario), *MINIMAL-MAXIMAL*. CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 16 abril - 4 julio 1999, p. 31

¹¹ Donald Judd, citado en: Friese, Peter (comisario), *op. cit.*, p. 34

¹² Idea expuesta por Anatxu Zabalbeascoa a propósito de la película de Stanley Kubrick *2001: Odisea del espacio*, en: Zabalbeascoa, Anatxu y Rodriguez, Javier, *op. cit.*, p. 25

la sola visibilidad de su configuración visible, ofrecida sin misterio, entre línea y plano, superficie y volumen”¹³. El arte minimalista se situó entre la dualidad elemental que afrontan las figuras geométricas: dirigirse “hacia la introversión escultórica o la expansión arquitectónica”¹⁴.

2.1.1 La superficie

Puesto el énfasis en el lenguaje objetual y regido por la no ilusión, fue evidente que el emplazamiento de los objetos minimalistas debía su colocación a las tensiones del espacio, potenciando así las características esenciales del lugar a través de la obra y viceversa.

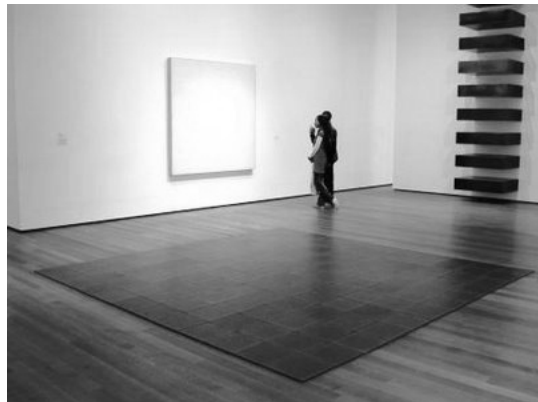


Fig. 75
Vista exposición, primer plano obra de Carl Andre
al fondo obra de Donald Judd, MOMA, 2006

Ante la ausencia de marcos y pedestales, las obras se apropiaron de las paredes, el suelo, el techo y en si toda superficie del cubo expositivo, como ya lo hiciera el movimiento *De Stijl* a través del color y la geometría modelando un espacio pictórico y asimétrico, redimensionando los preceptos de la sección áurea. Mondrian en su estricta visión cardinal- reticular y asimétrica transformaba ya el

¹³ Didi-Huberman, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Argentina, 1997, p. 31

¹⁴ Marchán, Simón, *La historia del cubo. Minimal Art y fenomenología*, Rekalde, Bilbao, 1993, p. 21

lienzo en objeto, o mejor la pintura en pintura, contrario a la idea de la misma como medio para expresar imágenes.

Es interesante notar que el primer paso dado en la consecución de un arte desprovisto de atributos externos, como antecedente al minimalismo, surgió del campo de la pintura, asociado históricamente con lo representativo e ilusorio, antes que del campo escultórico.

Como lo veíamos anteriormente, las vanguardias rusas: suprematismo y constructivismo, *De Stijl* y las enseñanzas de la escuela *Bauhaus* sin duda marcaron la pauta en el tratamiento de una pintura racional y formalista. Es más que probable que la masiva emigración europea a Norteamérica haya trasladado en el campo del arte y el diseño, así como en la arquitectura, la experiencia de estos pioneros vanguardistas. Sin embargo es posible encontrar que para algunos artistas como Donald Judd “la *Bauhaus* queda demasiado lejos en el pasado como para reparar en ella, y nunca he pensado mucho en ello”¹⁵.

Algunos de los pintores abstractos norteamericanos como Barnett Newman y Mark Rothko, iniciaron una búsqueda que les distanciaba de la tradición europea, “la pintura más vanguardista empezaba a inclinarse por la abstracción de grandes formatos”.¹⁶ El primer paso estaba dado al conceder importancia a la dimensión del bastidor, como parte esencial de la obra, generando campos de color (*color field*).

No obstante el cuadro seguía simbolizando la pantalla o la ventana del arte tradicional; el carácter objetual llegaría a través de Frank Stella (*Shaped*

¹⁵ Donald Judd, citado en: Friese, Peter, “ Ah! Donald Judd, my favourite!”, Friese, Peter, (comisario), *op. cit.*, p. 62

¹⁶ Marzona, Daniel, *Arte Minimalista*, Taschen, Köln, 2004, p. 8

Canvases), y el rompimiento del marco ortogonal del bastidor, supeditando el contenido del mismo a la forma externa, enfatizando de esta manera el ritmo superficial y la tensión del contorno del cuadro como objeto en sí.

Esta serie de relaciones entre forma y contenido/función ya se habían comenzado a desarrollar en el campo de la arquitectura. Lo vimos en Loos cuando procuraba un diseño y una construcción económica, duradera, desprovista de ornamentos, donde la belleza radicara en la conjunción de los materiales y su armónico desempeño funcional.

El paralelismo que surge entre los arquitectos del estilo internacional y los artistas del minimalismo no es casual, la fuerza que mueve las estructuras es el mismo principio de consecuencia entre la forma y su desempeño. Ambos reclaman cierta autonomía dentro de la atmósfera social que les rodea, “representándose solo a si mismos, como hechos, refiriéndose a su propio lenguaje estructural. Se buscó deliberadamente reprimir tanto del interior (ilusión) como del exterior (representacional) las relaciones, para lograr un grado cero de significación”¹⁷

El fenómeno de los edificios monumentales, rascacielos que desafiaban las leyes de la gravedad e imponían nuevos retos a la ingeniería poblaron las ciudades y se erigieron como símbolos de progreso, así como modelos estéticos de poder.

Maravillosos muros de cristal, con sus delicadas pantallas de elementos horizontales y verticales; (...). Esos admirables grandes rectángulos, en planta o en alzado, hacen particularmente

¹⁷ Graham, Dan, “Art in relation to architecture / Architecture in relation to art”, *Artforum*, nº 17, febrero de 1979, p. 25

intolerable el profuso caos con el que básicamente no se hallan relacionados.¹⁸

Esta preocupación por la superficie, en la construcción de los rascacielos, deviene dadas las características de su estructura, como veíamos anteriormente en la propuesta de Le Corbusier la edificación sobre *pilots* permitía que la fachada quedara libre, de esta manera “el exterior está condicionado por el ritmo estructural y a la vez (...) debe ser su expresión”¹⁹. La nueva forma de estas edificaciones se asemejaba cada vez más a la de cajas, definir su presencia dentro del tejido urbano sería uno de los objetivos de los arquitectos, es por esta razón que la presencia fue un factor determinante dentro del espacio, y la resonancia de este elemento hizo eco en las construcciones minimalistas y su potente *gestalt*²⁰.

La pureza de los materiales constructivos devino en superficies inmaculadas, paredes blancas que ponían en relieve una arquitectura escultórica. La presencia se definía como el estar frente a un cuerpo en el mismo sitio que aquel cuerpo, suena obvio sin embargo el estado de la materia nunca estuvo tan concretamente en el tiempo presente como en la arquitectura a partir de los años treinta y en el arte minimalista. Esta literalidad significó en ambos casos partir de cero, es decir la búsqueda de un lenguaje nuevo, así como una aproximación diferente hacia las formas y materiales.

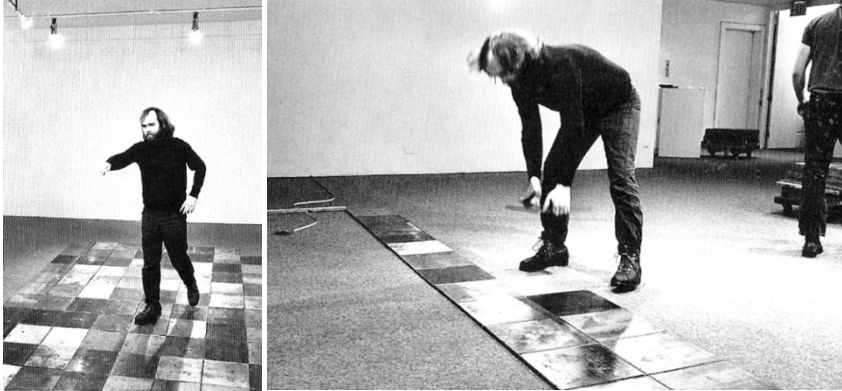
¹⁸ Michel Butor, citado en: Arnheim, Rudolf, *op. cit.*, p.336

¹⁹ Maderuelo, J., *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p. 157

²⁰ *Gestalt* es el término alemán para designar forma y figura así como formación y configuración. Este concepto fue ampliamente desarrollado a través de la psicología de la *gestalt*, donde se llamó *gestalt* a la figura activa constituida entre figura y fondo; por lo tanto con potente *gestalt* nos referimos a la experiencia relacional que genera la presencia de la obra minimalista, dada su magnitud y objetualidad, dentro del espacio. Sobre psicología de la *gestalt* ver nota al pie de la p.139

Carl Andre

(1935, Quincy, Massachusetts, actualmente vive y trabaja en New York)



Figs. 76, 77 Carl Andre, montaje exposición en la Galería Dwan, 1969, New York

“El gesto arquitectónico fundamental es el de marcar la tierra para instituir un mundo”²¹. Y aunque la cita se acomode visiblemente al las intervenciones del *Land Art* queremos introducir el término territorialidad en la obra mayoritariamente de piso de Carl Andre.

Ya hemos acotado la relación existente entre la producción minimalista y la arquitectura, tanto en su instalación, como en la exploración de preceptos objetuales y revisión de las propiedades intrínsecas de su propio lenguaje sin buscar significantes y alusiones fuera de la presencia visible. El concepto de habitar, disertado por Heidegger en su artículo *Construir, Habitar, Pensar* (1951), apunta a la calidad del lugar, allí donde se instaura en el espacio la verdadera morada. Construir para habitar, construir un lugar a partir de los mínimos elementos, ensamblar y distribuir un material sobre la superficie, dejar que la

²¹ Lobo, Ferrán, “Signo, arquitectura y habitación”, Soláns, Piedad (coordinadora), *Pensar, construir, habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*, Col·legi d’ Arquitectes de les Balears y Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca, 2000 p. 67

fuerza de gravedad asiente cada cuadrícula sobre el plano y no decir nada, solo esperar a que este material revele su presencia.

Andre, a diferencia de otros artistas minimalistas designa sus obras como esculturas, su lenguaje a diferencia de la mayoría de sus compañeros no proviene estrictamente de la pintura, Brancusi y el constructivismo ruso condujo su intuición hacia los procesos escultóricos, matéricos y abstractos. Al igual que otros artistas Andre incorporó la serialidad en su trabajo, la aparente homogenización formal de cada elemento para anular la primacía y lectura evolutiva de su obra.

Sus primeras esculturas de bloques de madera se aproximaron a las formas monolíticas de los conjuntos de piedras construidos por el hombre paleolítico, regido por el principio elemental de organización de elementos que se orienta por patrones de similitud y diferencia, sin embargo en sus obras sobre piso (*Plains*) la unidad formal da paso a un sistema de conexión más profundo con el entorno. No se trata de una pieza instalada, en la obra de Andre el carácter de la intervención comienza a dar forma en la incidencia homogénea, la presencia inadvertida y sustancial de la escultura.

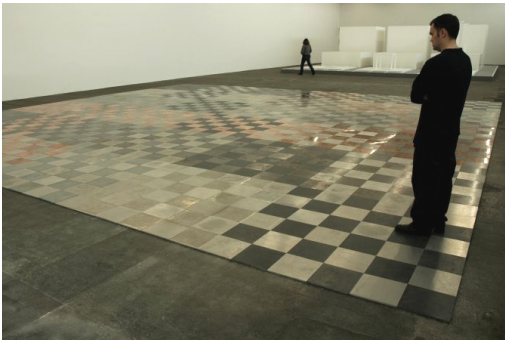
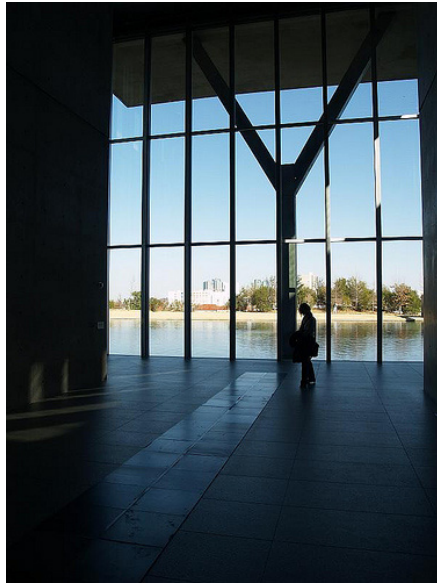
La conexión entre Frank Stella y Andre se manifiesta en la obra de este último; los apilamientos y módulos de madera cada vez más intrincados y la austeridad de sus esculturas surge de explorar la superficie como sitio, es decir de afrontarlo como territorio antes que como plano. Andre buscaba que la escultura en si misma fuera un lugar, sus placas de acero, plomo, cobre, aluminio, cinc en diferentes etapas de oxidación se extendían por el suelo para ser habitadas. El espectador podía pisar la obra, no solamente rodearla y contemplarla de lejos. Este hecho nos parece sumamente enriquecedor porque el artista no recurre a ningún mecanismo externo para posibilitar la interacción entre la gente y la obra.

Comprender el material y dejarlo al descubierto hace parte de una búsqueda sobre los elementos en su estado natural, así como también los industriales y residuales. Andre utilizaba materiales recogidos de construcción como sus ladrillos dispuestos en hileras sobre el piso generando recorridos y sendas que empezaban y terminaban en el infinito, como la emblemática *Endless Column* (1937-38) de Brancusi.

La escala es otro de los factores determinantes en la obra de Andre, como lo sería para los demás artistas minimalistas, sin embargo en las obras de piso de Andre la dimensión no es la misma de los objetos de Morris o Judd, la magnitud de su obra no se concentra en un solo elemento poderoso. Andre va adhiriendo los elementos repetidamente e invariablemente, tramando así una entidad que, definitivamente, se despliega abarcando en sus magnitudes la escala del lugar.

Por su esencial silencio –que no es inmovilidad o inercia- y por su virtud de semejanza, el “antropomorfismo” minimalista aportaba, en realidad, la más bella respuesta posible a la contradicción teórica de la “presencia” y la “especificidad”. (...) El arte minimalista se daba así los medios de escapar, mediante su operación dialéctica, al dilema de la creencia y la tautología.²²

²² Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 90

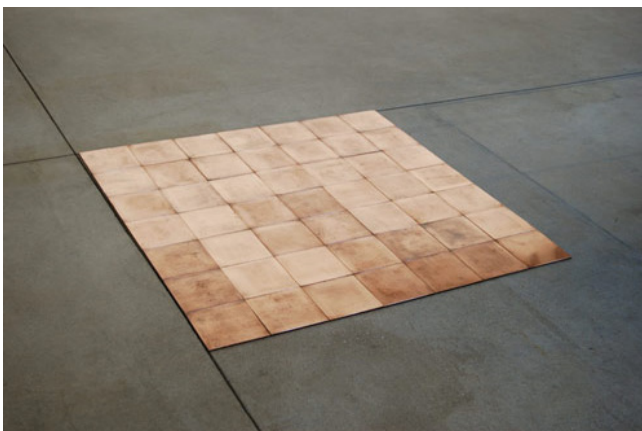


Sup.

Fig. 78 Carl Andre, *Slit* (1981), Colección permanente Modern Art Museum of Fort Worth, Texas

Fig. 79 Carl Andre (primer plano), *Serial Project No. 1 (Set C)*, 1966-1985, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, 2005-2006, Berlín

Fig. 80 Carl Andre, *Timber Works/Copper Works*, Galería Paula Cooper, 2007, New York



Sol LeWitt

(1928, Hartford, Connecticut, 2007 New York)

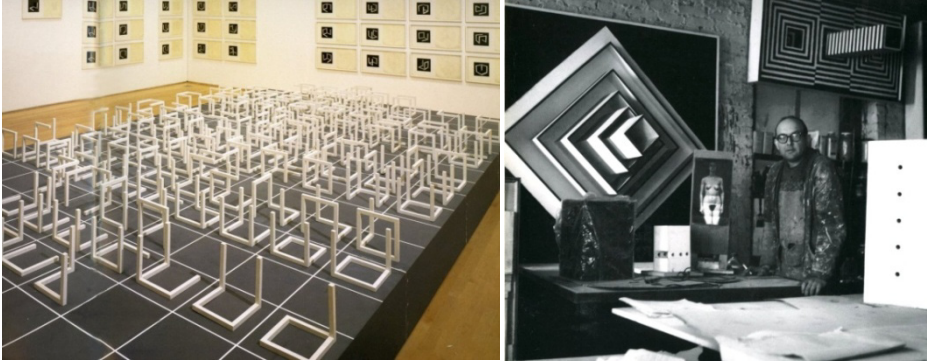


Fig.81 Sol LeWitt, *Incomplete Open Cubes*, estructuras de madera pintadas, 1974

Fig. 82 Sol LeWitt en su estudio, 1964, New York

La obra de Sol LeWitt consecuente pero no por lo mismo ceñida invariablemente a la exploración, se ha movido entre la intuición y el azar, como dirá LeWitt, proyectándose en la infinita combinación de posibilidades de la geometría, el color, la direccionalidad y la superficie.

Las primeras obras de LeWitt constituían estructuras geométricas cúbicas abiertas, la retícula tridimensional, reflectada en la pared y luego sobre el plano horizontal elevado como si de maquetas se tratasen. Esta idea de la maqueta define a nuestro parecer la manera como LeWitt acomete cada proceso; la máquina plantea el viejo y eterno problema del papel que debe desempeñar la perfección en un mundo imperfecto, esta idea recurrente sobre la manufactura o su ausencia, en las obras minimalistas presenta una variación en la concepción de LeWitt.

La superficie y el tratamiento de las formas en las piezas minimalistas debían perseguir la perfección para que no se asomara el mínimo de gestualidad pudiendo disparar la atención del espectador fuera de la presencia objetual de la pieza. Sin embargo para LeWitt la autoría de la obra se asemeja más a la del arquitecto, concebir la idea, planearla hasta los mínimos detalles y delegar a otras manos la construcción del mismo²³.

De todos los artistas llamados minimalistas, LeWitt reencuentra en la bidimensionalidad el territorio para desarrollar sus ideas. La bidimensionalidad, sin embargo es peligrosa, porque siempre existirá la tendencia a contemplarla como un campo representativo e ilusorio. El salto del cubo al cuadrado y del papel a la pared impregnó la obra de LeWitt de una belleza efímera como ninguna otra obra minimalista.

Ya en sus primeras estructuras geométricas adosadas a la pared, y las variables e infinitas series de cubos abiertos, quedaba planteada la variabilidad y movimiento de los poliedros en el espacio real, la búsqueda por llevar al máximo la presencia del objeto llevó a LeWitt a inscribir en la retícula, dejando al descubierto la estructura matemática básica y elemental de la tridimensionalidad. LeWitt trabajó estas series de piezas con formas abiertas (*Open cube, Modular cube, Table with grid and cubes, Cube-Cube, Modular cube*), reduciendo cada vez más su corporeidad propensa a la desmaterialización de la obra.

Semejante a los ideales de Andre, LeWitt fue seleccionando sus materiales y los procedimientos de configuración como una estrategia para que la obra renunciara

²³ "Un arquitecto no agarra una pala, cava los cimientos y pone uno por uno los ladrillos. Sigue siendo un artista", Sol LeWitt entrevistado por Andrea Miller-Keller, citado en: Miller-Keller Andrea, "Sol LeWitt: Veinticinco años de dibujos murales", López, Pablo (et. al), *Sol LeWitt dibujos murales*, Sala de las Alhajas, Caja Madrid, Madrid, Febrero-Marzo de 1996, p.42

a la exclusividad de la pieza única; un ladrillo apilado, como en la obra de Andre Lever (1966) compuesta por 137 ladrillos, puede ser reproducido e incluso identificado dentro de los restos de una construcción en cualquier calle de cualquier ciudad. Desmitificar el arte tanto como la figura del artista suponían vaciar las ideas artísticas hasta ahora contempladas y partir de cero. “Dado que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede usar cualquier forma, desde una expresión de palabras (escrita o dicha) hasta la realidad material, igualmente”²⁴.

Una vez la escultura pierde el pedestal que la separa del espacio físico y horizontal de gravedad se funde con este mismo espacio situando al espectador “en el centro y [haciendo] que la obra se desarrolle a su alrededor (...) [reclamando] la experimentación de su espacio más que su visualización como objeto, cosa que al fin al cabo no son.”²⁵

Las construcciones de LeWitt, las primeras series de cubos abiertos y estructuras seriales inscritas en la retícula, nos recuerdan la obsesión geométrica de los lienzos de Malevitch o Mondrian. La bidimensionalidad en la obra de LeWitt sale siempre a flote, por decirlo de alguna manera, dada la insistencia en elevar cada elemento como un conjunto de patrones repetidos. Por superficie entendemos en la obra de LeWitt, no solo la definición que nos dice la geometría de “extensión en que solo se consideran dos dimensiones”²⁶, la superficie en las obras minimalistas se inclina hacia la definición física que define superficie como extensión y el artista se desenvuelve allí como un topógrafo.

²⁴ LeWitt, Sol, “Frases sobre el arte conceptual”, *Art Language*, Londres, Mayo 1969, citado en: López, Pablo (*et. al*), *op. cit.*, p. 51

²⁵ Maderuelo, J., *op. cit.*, pp. 98,99

²⁶ Real Academia Española, *op. cit.*, Tomo II, p. 2110

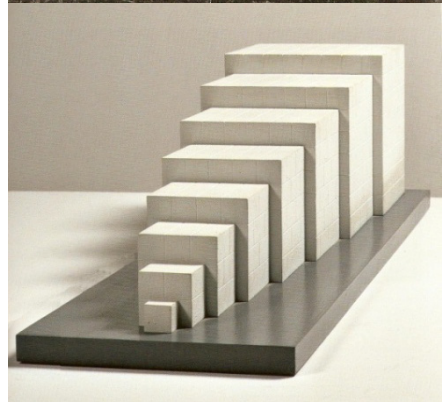
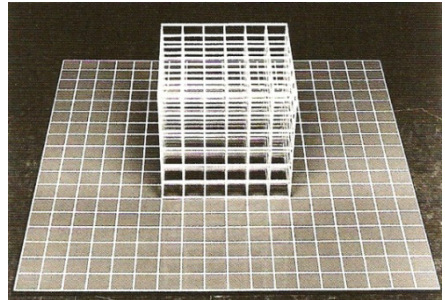


Fig. 83 *Modular Cube/Base*, 1968

Fig. 84 *HRZL 1*, bloques de hormigón, 1980

Fig. 85 *Wall*, Landes Museum Joanneum, 2004, Austria

La obra de LeWitt constituye un catálogo de proyectos, un muestrario de ideas para seguir concretando sin fin. Los *Wall Drawings* se extienden durante toda su vida desde 1968 y aún tras el vacío de su existencia seguirían reproduciéndose manteniendo su pluralidad vigente.

La bidimensionalidad que encara la intervención de LeWitt sobre el muro reafirma la verticalidad y presencia de la pared como soporte, contención y piel del espacio arquitectónico. El grafito es grafito, la línea está allí como línea y los cuerpos isométricos no hacen otra cosa que repetir una y otra vez: que lo que se vé es eso, y no hay trampas para el ojo, no hay que buscar más allá de la superficie.

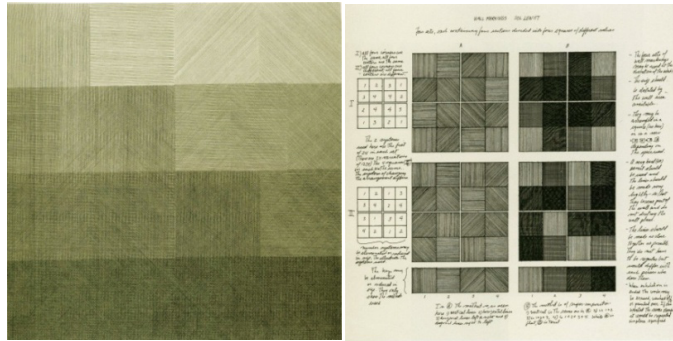
Los *Wall Drawings* son titulados de una manera descriptiva o simplemente siguiendo el orden de una lista numérica, LeWitt inicialmente realizó dibujos con lápices duros y blandos explorando los materiales y la respuesta de los mismos; también dibujó con tiza sobre superficies pintadas de negro a modo de tableros, posteriormente involucraría el color: rojo, amarillo, azul y negro. Todo su trabajo como ya mencionamos se organiza dentro de lo intuitivo, un dibujo abriría múltiples posibilidades para seguir variando, las líneas rectas inicialmente dispuestas en los cuatro ejes de dirección bidimensional (vertical, horizontal y ambas diagonales) fueron dando paso a arcos, al igual que el trazado recto se fue abriendo al trazo discontinuo e imperfecto de la mano alzada.

Las instrucciones de LeWitt también se fueron haciendo cada vez más imprecisas y complejas, dando un margen para que el ejecutor de la obra tomara algunas decisiones que en el papel quedaban abiertas a la libre interpretación. Elaborar una obra de LeWitt supone una dinámica donde la pared entra en juego la misma corporeidad del artista. “A veces el dibujo mural ponía a prueba la capacidad, el aguante o el gusto personal del dibujante”²⁷.

El dibujante y la pared entran en un diálogo. El dibujante se aburre pero más tarde a través de esa actividad sin sentido halla paz o aflicción. Las líneas sobre la pared son el residuo de ese proceso.

²⁷ Miller-Keller Andrea, “Sol LeWitt: Veinticinco años de dibujos murales”, López, Pablo (*et. al*), *op. cit*, p.44

Cada línea es igual de importante que las demás. Todas las líneas pasan a ser una sola cosa. El espectador de las líneas no ve más que líneas sobre una pared. No tienen sentido. Eso es arte.²⁸



Sup.

Fig. 86 *Wall Drawing #63*, lápiz negro, 1971
 Fig. 87 *Wall Markings*, tinta sobre papel, 1968



Fig. 88 *All Single, Double, Triple, and Quadruple Combinations of Lines and Color in Four Directions in One-, Two-, Three-, and Four-Part Combinations*, tinta sobre papel, 1970 (detalle)

Fig. 89 *Wall Drawing #652*, tinta de color, Indianapolis Museum of Art, 1990



²⁸ LeWitt, Sol, catálogo de exposición, Pasadena Art Museum, 17 de noviembre de 1970 a 3 de enero de 1971, citado en: Rose, Bernice, "Sol LeWitt y el dibujo", López, Pablo (et. al), *op. cit.*, p. 33

La propiedad que aloja la retícula en homogenizar las fuerzas de una superficie se superpone a los dibujos de LeWitt en la búsqueda por la uniformidad y la multiplicidad. Variaciones de una misma figura (círculo, cuadrado, triángulo), en tanto su tamaño, dirección, posición y color evidencian sus propiedades esenciales sin anteponer su presencia como centro de la mirada. “Es obvio que un dibujo de una persona no es una persona de verdad, pero un dibujo de una línea es una línea de verdad”²⁹. El concepto ampliado del dibujo se hace en LeWitt no ejecución sino sistematización, LeWitt se distancia del hacer físicamente el dibujo, pero organiza un sistema donde la idea se multiplica pura sin su intervención y el dibujo se materializa sin perder la acción ritual de la habitualidad humana.

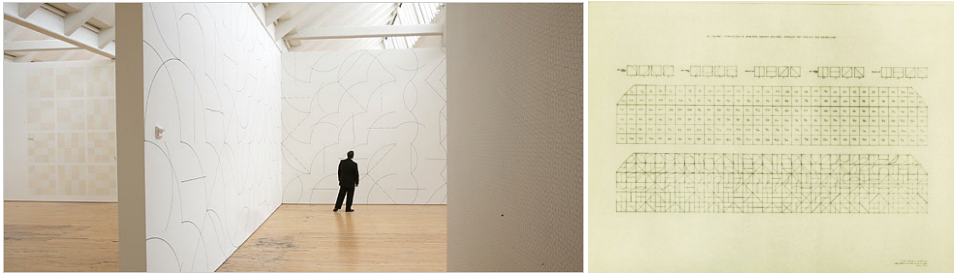


Fig. 90 Wall Drawing #146. All two-part combinations of blue arcs from corners and sides and blue straight, not straight and broken lines (1972), Solomon R. Guggenheim Museum, 2005, New York

Fig. 91 Plan for a Wall Drawing, tinta y grafito sobre papel, 1974-1975, SFMOMA, San Francisco

Particularmente nos inclinamos a experimentar un placer estético ante la obra de LeWitt, especialmente por los dibujos murales; quizá es la idea de la pérdida y la fugacidad, dado que son obras que conceden por poco tiempo la posibilidad del habitar desde la superficie el espacio. Quizás la experiencia de ver y atravesar una de las cortinas de paso de Félix González-Torres y contemplar como el espacio se doblegaba ante tal gesto absolutamente sencillo y hermoso nos suscitó la conexión de una fuerte experiencia estética ante las obras que se implicaban con

²⁹ LeWitt, Sol, entrevistado por Andrew Wilson, “Sol LeWitt Interviewed”, *Art Monthly*, 164, Marzo de 1993, p. 6, citado en: Miller-Keller, Andrea, “Sol LeWitt: 25 años de dibujos murales”, López, Pablo (et. al), *op. cit.*, p. 40

el espacio e indagar hacia atrás encontrando en las obras minimalistas este principio de transformación. La cortina es un dibujo en si mismo, puntos y líneas, esferas y cuerdas suspendidas desde el techo, la luz al igual que en las cajas de Judd desprenden desde la superficie plástica de las cuentas doradas un brillo especial, tal vez caiga en lo sacrílego expresar tal emoción ante los dibujos de LeWitt, tal vez la distancia ante sus obras hace que la presencia de tales acontecimientos estéticos nos sorprendan y estremezcan.

La aproximación a lo decorativo, que desarrollaremos con mayor claridad en el tercer apartado de este escrito no pretende menoscabar el arte minimalista, por lo contrario, parte del respeto y cierta intuición ante el feliz encuentro de su lenguaje en la práctica personal.

2.1.2 El espacio

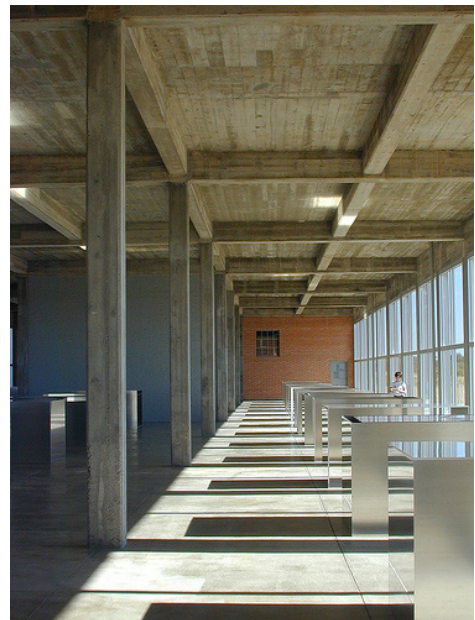


Fig. 92 Donald Judd, Sin título, cien piezas de aluminio, 1982-1986, *Chinati Foundation*, Texas

[...] la arquitectura internacional (se destaca) por su clara intención de ser percibida como un elemento único, como un objeto rotundo,

casi escultórico, que se sitúa en su entorno de forma singular, creando un hito, constituyendo un elemento de referencia relacionado con su propio medio. Estas obras son las que dan las pistas de la procedencia de gran parte de los elementos considerados hoy en día como minimalistas.³⁰

Uno de los elementos determinantes en la construcción de la obra minimalista será su situación en el espacio. El diálogo entre el lugar físico de la galería, el museo, la habitación y la estructura u objeto minimalista, cuenta y reitera las propiedades de la misma.

El arte minimalista como dirá Meyer “es un arte de instalación que presenta la galería como un espacio real, obligando al espectador a tomar conciencia de sus movimientos por dicho espacio”. Esta adecuación y hasta cierto punto diagnóstico del lugar hacen que considerables obras minimalistas se conciban dentro de la especificidad del espacio (*site specific*), reafirmando hasta cierto punto la instalación en el.

Judd reprocharía la fugacidad de las exposiciones, porque concebía sus estructuras como elementos natos del espacio que les había concebido; la verticalidad de la pared o la horizontalidad del piso, fueron ejes que determinaron en gran medida la constitución de las obras minimalistas. La tridimensionalidad otorga realidad y las obras minimalistas explotaron las dimensiones del espacio al máximo. Vittorio E. Savi y Josep Maria Montaner en el catálogo para la exposición *Less is more* se aventuran a proponer ocho aspectos

³⁰ García, Gerard, introducción, Vittorio, Savi y Montaner, Josep, *Less is More. Minimalismo en Arquitectura y otras Artes*, Sala de exposiciones del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1996

que caracterizarán las obras minimalistas y quisiéramos acotar algunos brevemente:

- Rigor geométrico
- La ética de la repetición
- Precisión técnica y materialidad
- Unidad y simplicidad
- Distorsión de la escala
- Predominio de la forma estructural
- Puro presente

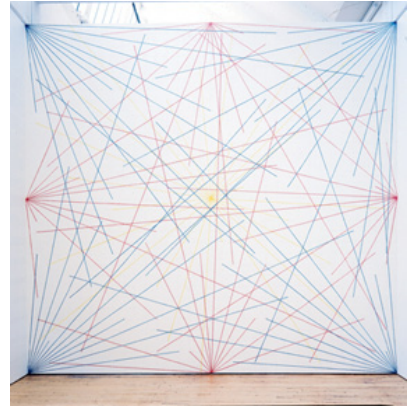


Fig. 93 Sol LeWitt, *Wall Drawing # 273*
Lines to points on a grid (1973), Galería
 Día: Beacon, 2007, New York

Dados los elementos compositivos subyacentes y aglutinantes de muchas de las obras minimalistas, la relación que se extiende más allá de la mera apariencia geométrica sigue incidiendo una y otra vez en la presencia de un cuadrado (pictórico) transformado en cubo para apartar de sí lo ilusorio.

La presencia de estos sólidos geométricos elementales contribuirá a lograr un extrañamiento estético, un “*shock* dadaísta derivado de la descontextualización óptica y espacial”³¹, la idea del entre, acotada por Marchán Fiz, sitúa los objetos y estructuras minimalistas a mitad de camino entre la escultura y la arquitectura, a través de su propia expansión de fuerzas en el campo-espacial. Recordamos uno de los *Wall Drawings* de LeWitt (*All architectural points connected by straight lines*, 1970), donde las instrucciones de realización específicamente se tratan de conectar los puntos físicos dados en la sala de exhibición, a través de este dibujo de líneas se activa y se proyecta la superficie, al igual que los dibujos tridimensionales de Sandback, promoviendo desde lo real una interacción entre el espectador y el espacio a través de lo corporal.

³¹ Marchán, Simón, *op. cit.*, p. 35

Podríamos decir que la obra de Donald Judd se rige estrictamente por las dimensiones espaciales: alto, ancho y profundo, haciendo hincapié en la relación entre paredes, techo y piso para configurar una suerte de variantes de una misma caja, que trepa, se distribuye o se asienta siempre de manera racional y exhibiendo su construcción para evitar la ilusión de lo que flota o cae. Objetos específicos sería la definición que salvaguardaba sus obras de la etiqueta de esculturas. La idea de la totalidad en Judd se expresa en una constante búsqueda por mantener el énfasis de la obra en la superficie, unificando pieza y soporte.

Unas de las obras paradigmáticas del minimalismo son los prismas (en las instalaciones *Playwood Show* 1964 y *L-Beams* 1965) de Robert Morris; quizá nunca el espacio de una galería pareció tan escenográfico como al entrar en conjunción con sus obras. La percepción de perspectiva es directa, nos fugamos con los elementos dispuestos todos sobre un tapete milimetrado, entrando en un plano

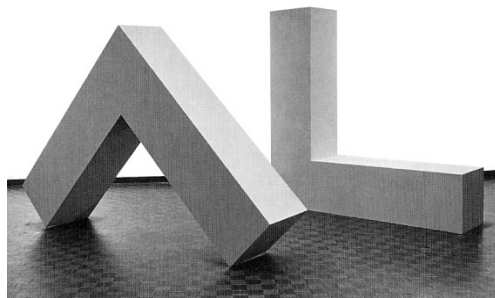


Fig. 95 Robert Morris, Sin título (*L-Beams*), Vista de la instalación en la Galería Green, 1965, New York

tridimensional evidente. La noción de experiencia física adelanta en Morris esa conexión material con el cuerpo, que posteriormente le llevará a sacar de la sala sus construcciones y plantear un diálogo directo con la tierra.

Si la presencia volumétrica domina la visión en la obra de Fred Sandback, es el vacío quien construye el sólido y posibilita esta visibilidad-invisibilidad como aporema de la presencia y el fenómeno temporal. Sus cuerdas tensadas entre techo y piso configuran una trama, una retícula visual y tangible que mantienen alerta al paseante de su recorrido por la habitación.

Donald Judd

(1928, Excelsior Springs, Missouri, 1994, New York)



Fig. 95 Donald Judd, Sin título, cuatro cajas de aluminio anodizado y plexiglás, 1969

La forma (*shape*), es el componente que direcciona en gran medida la elección de los materiales y la disposición arquitectónica de sus objetos. En los elementos que componen sus conjuntos, no importa el orden, ni cuantas veces se repitan sus bloques, manteniendo constante la forma *ad infinitum*.

Una de las formas paradigmáticas de su trabajo son las cajas (*Stacks*), que dispuestas en línea ascendiendo sobre la pared se disponen serialmente. La caja antes que el cubo nos remite a la dialéctica de lo abierto y lo cerrado, de la transparencia y la opacidad que tan bien exploró Judd en la configuración de sus series.

Sus obras de carácter más estático sugieren, sin embargo, el desplazamiento del observador para completar estructuras a la vista incompletas. Tal vez los *Open Cubes* de LeWitt esbozaban ya un señuelo tácito hacia el *op art*, planteando

fenómenos perceptivos de completar formas estando estas incompletas, recurriendo al movimiento para patentar su configuración parcial.

El rigor y seriedad con que Judd emprendía su obra nos recuerda la perseverancia y convicción de Agnes Martin, en ambos casos se experimenta un periodo de aislamiento, al menos del circuito de exhibición, para decantar las ideas y conseguir un lenguaje satisfactorio. Hacia 1963 se hace visible en el trabajo de Judd un esfuerzo que apuntaba hacia lo anti- ilusionista. Estas primeras obras realizadas a mano por el propio artista, con madera, piezas metálicas y cubiertas con laca no lo convencieron suficientemente, en 1964 decidió encargar la elaboración de sus objetos a terceros, para eliminar de las obras la distracción e irregularidad de la manualidad.

Plexiglás, cobre, aluminio, acero, serían sus nuevos materiales, gracias a las técnicas de producción industrial el color ya no era aplicado una vez finalizada la pieza sobre el material, sino que era incorporado en el proceso de configuración del mismo a través de acabados industriales (anodizado, lacado). La transparencia del plexiglás permitió a Judd abrir cada vez más esas cajas, sin alterar su anatomía rígida, fría y monocroma. Las propiedades translúcidas del material posibilitaron la composición de distintos ritmos visuales en relación con la luz.

El ritmo, precisamente, pautaba la disposición de los elementos en el espacio (objetos específicos), un módulo o diez hasta abarcar la altura de una pared, no era una rígida composición, aunque la instalación de las obras obedecía a un rigor comprometido que entendía la naturaleza espacial de cada estructura.



Sup. Izq.
Fig. 96 Donald Judd, Sin título, cien piezas
de aluminio (detalle), 1982-1986,
Chinati Foundation, Texas

Fig. 97 Donald Judd, Sin título, diez
elementos de cobre, 1969

Fig. 98 Donald Judd,
Sin título, hormigón,
Chinati Foundation, Texas

Las obras de Judd se mueven dentro de un terreno extremadamente real, donde la repetición una vez más altera las nociones de jerarquía y evolución dejando al espectador en presencia de lo que ve sin remitirlo a experiencias externas. Elevar la cabeza, contar cada una de las piezas de la “escalera” que asciende por el muro, acercarse a ver a través del plexiglás e incluso buscar el reflejo narciso en la superficie reflectante del cobre o el aluminio, son actos reflejos del espectador, así como descubrir el modo en que están sujetas por cables de acero las cajas, ver tornillos y sistemas de adhesión; en suma, poder ver la construcción del objeto y desmitificar por fin el misterio de una obra de arte

Robert Morris

(1931, Kansas City, Missouri)

Al igual que la mayoría de artistas Robert Morris no se comprometió exclusivamente con un lenguaje puramente minimalista, su actividad dentro del teatro y el baile experimental enriquecieron su trabajo desde la perspectiva de la experiencia corporal con los objetos y la percepción de los mismos.

Entre 1964-65 Morris presentó un grupo de siete sólidos geométricos distribuidos a través de la totalidad de la Galería Green en New York. Cada una de las piezas sin título se subtitulaban: nube (*Cloud*), caldero (*Boiler*), viga esquinera (*Corner Beam*), viga de suelo (*Floor Beam*), mesa (*Table*) y trozo de pared (*Wall Slab*). Esta subtitulación dirigía la experiencia no hacia una obra de arte mística, sino que la

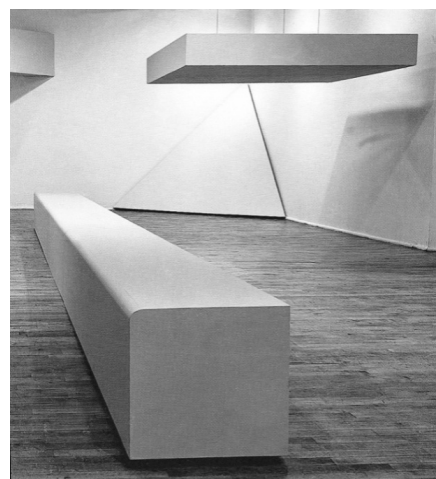


Fig. 99 Robert Morris, *Playwood Show*, vista de la instalación Galería Green, 1964, New York

acercaba a los elementos cotidianos que fuerzan nuestra actividad y nuestro movimiento. Así como *Cloud* se situaba elevada por encima de la línea de horizonte del espectador, cada elemento reiteraba a través de la ubicación su papel en el escenario. Sin embargo el escenario creado por Morris no es un contexto ficticio donde se recree un espacio como marco de una acción. La galería se torna un lugar habitable transitorio, donde la atención recae en su fisicidad a través de la inmersión de las obras.

La organización, o mejor la ausencia de tal rigor en la configuración de las series de Morris obedece al azar, bien agrupadas en cantidades pares o impares, alineadas al perímetro del espacio o simplemente variando su misma postura, las piezas de Morris enfatizan siempre -más que la pureza visual de los materiales, o la meditada condensación de tensiones superficiales- la experiencia y la asimilación entre la posición corporal y el entorno.

Sus vigas en L (*L-Beams*), inicialmente dos y posteriormente tres, para abarcar las posibilidades que ofrecía su posicionamiento respecto a la horizontal y la vertical del plano físico, nos dirigen nuevamente a la manera como Morris acomete cada obra como experiencia. Cada variación de una misma figura dinamiza y abre la serie a nuevas configuraciones espaciales, rotar el cuerpo como si se tratara de un ejercicio de perspectiva donde tenemos que aplanar el volumen, es decir expresar en dos dimensiones lo tridimensional. Morris transgrede este proceso y nos desdobra la figura para captarla en su voluminosidad.

El contacto con el terreno de la danza y el teatro experimentales dotaron la obra de Morris de un continuo movimiento, la forma se disgregó y derivó en su trabajo hacia una “antiforma” donde no se perseguía un final concluyente de la forma cerrada, la obra misma obedecía a la adecuación de la materia dadas sus

propiedades físicas (textura, peso, consistencia, flexibilidad, etc.) otorgando no ya objetos sino organismos. La continua agitación de la fuerza intrínseca de los materiales era el factor constructivo de la obra, así como su presencia resultante por las fuerzas de tensión entre el material y su soporte físico: el espacio donde se posaba.

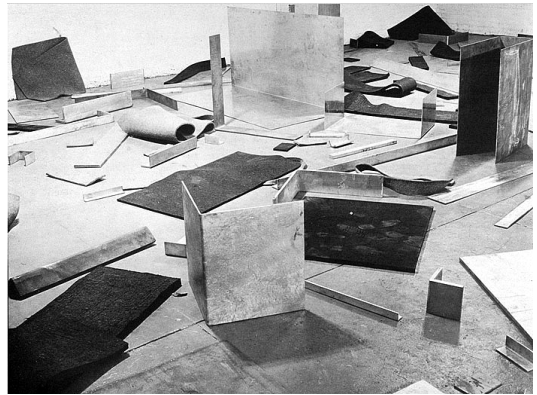
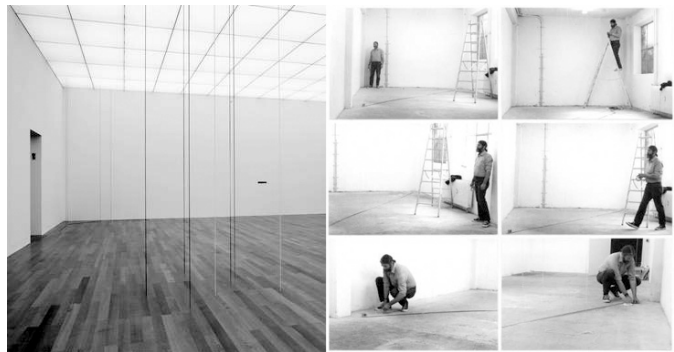


Fig. 100 Taller de Robert Morris

Fred Sandback

(1943 Bronxville, New York, 2003 New York)



Figs. 101, 102 Fred Sandback, montaje de exposición, 1975

En 1966 Sandback realizó su primera escultura en cuerda, y desde entonces adoptó este método en apariencia sencilla y económica pero de grandes implicaciones espaciales. Sus obras inciden en el vacío delimitando sus fronteras y creando un espacio dentro del espacio que le acoge. El mismo Sandback describe su trabajo como escultórico, simétrico y repetitivo, elementos que llevaron su obra hacia el lenguaje minimalista.

Interesándose más por la totalidad de la obra que por sus partes y tratando directamente con la naturaleza de la experiencia y su percepción a través de las reacciones visuales, las esculturas etéreas de Sandback se van alejando de la volumétrica objetualidad minimalista en favor de la intervención, más que la instalación en el espacio.

"La realidad y la ilusión son equivalentes", afirma, "Tratar de escardar una a favor de la otra es hacer frente a una situación incompleta." Sin embargo, subraya que "de ninguna manera mi trabajo es ilusión. El arte ilusionista desvía al sujeto fuera de los asuntos de su existencia hacia otra cosa. Mi trabajo está lleno de ilusiones, pero no se refieren a nada".³²

Las cuerdas de Sandback tensan el espacio en un todo equilibrado. Intervienen al anteponerse visualmente entre el espacio infinito y el espectador, sin embargo esta interposición no se caracteriza por la imposición ya que permite, como un telar, el ser atravesado. Al pensar en las obras de Sandback nos gusta visualizarlas como un tejido vivo, donde se nos plantea la urdida y a través del recorrido por la sala se va tramando la obra.

Tal vez la obra de Duchamp *Mile of String* (1942), manteniendo las distancias conceptuales de cada obra y de cada artista, sea un predecesor de las cuerdas de Sandback. Surrealismo y minimalismo ambos apuestan por un territorio expositivo diferente, Duchamp apuesta por lo teatral y los minimalistas por un espacio manifiesto donde acontezca la experiencia real en presente.

³² Fred Sandback citado por Cooke, Lynee en: http://www.diaart.org/exhibs_b/sandback/essay.html

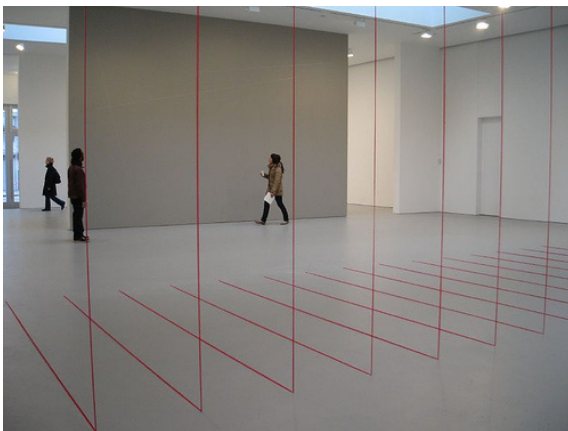


Sup. Izq.

Fig. 103 Fred Sandback, Sin Título (polígono), Hessisches Landesmuseum, 1975,

Fig. 104 Fred Sandback, Sin título (cuatro de diez esquinas construidas), 1983

Fig. 105 Fred Sandback, Sin título (Estudio escultórico diecisiete partes construidas exactamente en ángulo), 1985- 2005, David Zwirner Gallery, 2006, New York





Figs. 106, 107 Fred Sandback, *Broadway Boogie Woogie* (Estudio escultórico veintiocho partes verticales construidas)
1991-2006, *David Zwirner Gallery*, 2006, New York
Fred Sandback, detalle de la instalación

2.1.3 El tiempo



Fig. 108 Agnes Martin

¡Ay!, de cuantas cosas habría sido capaz nuestro muchacho si hubiera creído en la repetición! ¡Qué interioridad tan grande no podría haber alcanzado en la vida!³³

El arte, como la vida implica siempre el diálogo entre opuestos: interior- exterior, público-íntimo, superficie-volumen, punto-línea, y así podríamos seguir una lista infinita. En el núcleo mismo de la corriente minimalista la idea de pureza se manifestó en distintos niveles, la experiencia del tiempo que en las obras de LeWitt, Morris y Judd radicó en la temporalidad acontecida dentro de la sala de exhibición (tiempo presente), en la obra de Agnes Martin radicaría en la ejecución dilatada a través de las horas en una acción diríamos ensimismada.

³³ Kierkegaard, Søren, *In vino veritas: la repetición*, Guadarrama, Madrid, 1976, p. 156

Al mencionar la temporalidad no nos limitamos a la ilustración del paso del tiempo, preferimos acotar el proceso y la acción repetitiva como expansión del momento. Lo temporal como elemento procesual y configurador. La obra de Agnes Martín actuando dentro del marco minimalista abre sus definiciones a un campo más sensible, conservando esa estética mínima bajo la cual surgen reminiscencias de una labor paciente y repetida.

Como hemos mencionado anteriormente, el empleo de la retícula y la repetición reflejan una inclinación hacia la homogenización, hacia la extensión e incluso horizontalidad de la experiencia. Al hablar de pulsión constante e infinita, en lugar de jerarquización y ascensión de las formas, los artistas minimalistas no hacen otra cosa que reiterar la presencia, como el feliz encuentro entre el espacio y el tiempo.

La obra de Agnes Martin no solo introduce, desde los elementos minimalistas, la noción de tiempo estático, sino que desde el interior mismo de la obra, convive una suerte de potencia temporal, que no es otra cosa más que la fuerza de trabajo de la artista, acercándonos cada vez más hacia una superficie antievolutiva, antinarrativa y antihistórica³⁴.

Agnes Martin

(1912, Maklin, Canadá, 2004 Taos, Nuevo México)

Espero haber expresado claramente que la obra *trata* de la perfección según tenemos conciencia de ella en nuestra mente,

³⁴ Adjetivos empleados por Rosalind Krauss en torno al concepto de retícula en: Krauss, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, p. 37

pero que las pinturas distan mucho de ser perfectas: son todo lo contrario, como nosotros mismos lo somos.³⁵

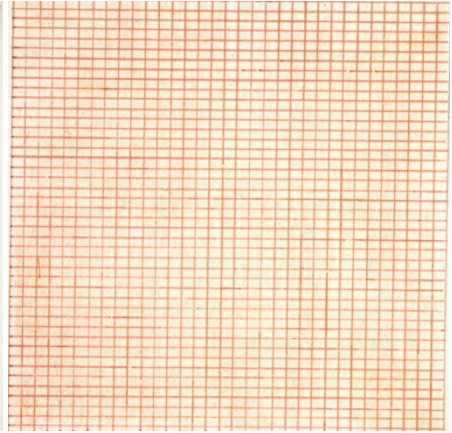
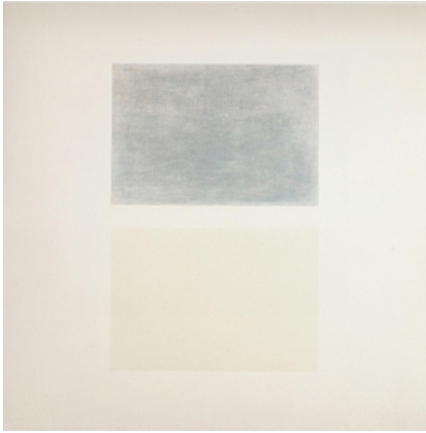
En el caso de Agnes Martin no solo habría que mencionar el tiempo, diríamos que se tiene que hablar de contemplación y espiritualidad en su obra. Una aspiración a la perfección, casi mística, casi religiosa. Una fe hecha repetición, equiparada a la descripción del acto primigenio de fe, desglosado por Kierkegaard en torno a la figura de Abraham.

Belleza, mente, inspiración y felicidad son algunas de las palabras que nos acercan a la obra de Martin. La belleza, como bien lo dijo la artista, no reside en las formas, es una entidad que se encuentra en nuestra mente, de allí que tras cada nuevo comenzar en lo que parecería una plana infinita, Martin conjuga una constelación de momentos donde el encuentro entre su mente y la superficie se confunden.

La retícula minimalista en la obra de Martin, regula un ejercicio por liberar a la mente de las distracciones y enfocarla hacia el goce que habita en la belleza de lo esencial y abstracto. Martin transmuta las sensaciones ante la naturaleza, ante lo real sublimando su fuerza en cada lienzo, sus retículas bien podrían tratarse de los surcos de la tierra labrada por el campesino, la superficie de sus lienzos una extensa llanura, un campo amarillo de trigo, un paisaje híbrido. Si bien “el arte no puede retratar la perfección porque la perfección es inmaterial (...) lo que el arte puede expresar son emociones abstractas de belleza y felicidad”³⁶.

³⁵ Agnes Martin, fragmentos de diario, publicado por primera vez en: Agnes Martin, cat. De exp. (Múnich: Kunstraum München, 1973), págs. 61- 77 citado en: Haskell, Barbara (comisaria), *Agnes Martin*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16 de noviembre de 1993 - 24 de enero de 1994, p. 33.

³⁶ *Ibidem*, p, 46



Sup. Izq.

Figs.109, 110, 111, 112, 113,114

This Rain, óleo sobre lienzo, 1960

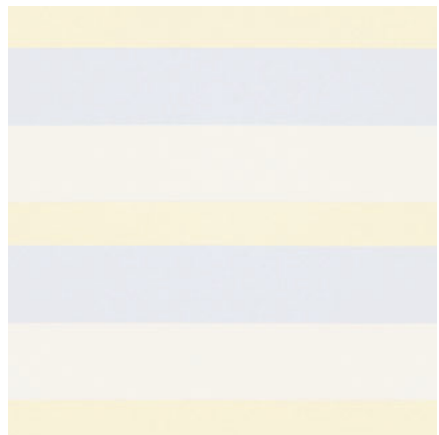
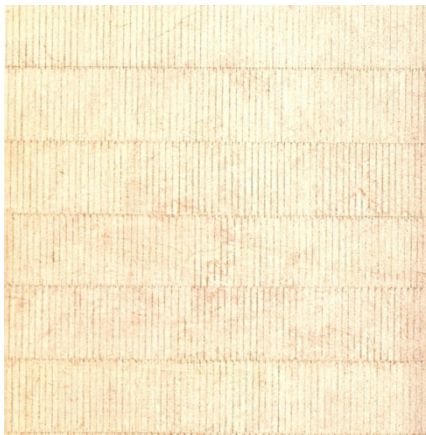
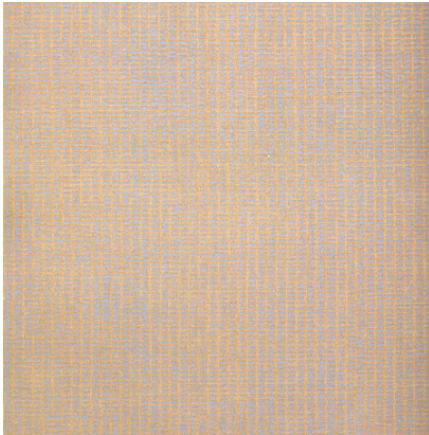
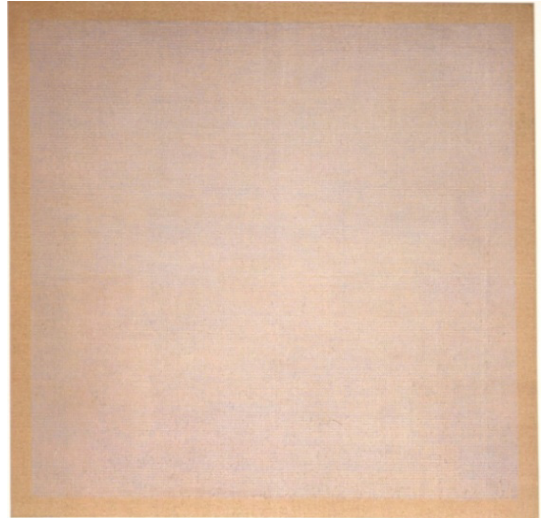
Sin título, tinta sobre papel, 1963

Gray Stone II (detalle)

Gray Stone II, óleo y pan de oro sobre lienzo, 1961

Flower in the wind (detalle), óleo sobre lienzo, 1963

Sin título, acrílico y grafito sobre lienzo, 1992



La obra de Martin se filtra entre los puntos definidos por Lippard, dado que hace del minimalismo una red dentro de la cual se infiltra y escapa, desdibujando su propia definición. Formalmente una obra suya podría conectarse tanto con los *Wall Drawings* de Sol LeWitt como con los dibujos de Eva Hesse. Sus trazos se inscriben dentro de la cuadrícula como si el lienzo en si mismo ostentara una estructura milimetrada. Sin embargo al acercarse a su trabajo se percibe el trazo de cada línea como el testimonio de su imperfecta habilidad manual puesta a prueba una y otra vez.

La ausencia del yo que Martin perseguía incansablemente pero sin desesperación, la fue conduciendo, como por predestinación, al lenguaje abstracto y posteriormente geométrico. Esta abstracción pura llevada al límite de puntos y líneas consiguió transmitir la “sublimidad inmaterial”³⁷ que la artista deseaba alcanzar. Su relación profunda con la naturaleza se basaba en la creencia de la aceptación y la humildad ante los acontecimientos, de la convivencia antes que la incidencia.

La retícula, definida como conjunto de hilos o líneas, red de puntos dispuestos sobre una superficie, en la obra de Martin teje una suerte de malla matemática que lleva implícita la espacialidad espiritual de la pintura de Rothko, sin embargo la superficie velada transmite una inmensa tranquilidad y abandono, más que un vigor anímico y un placer en el color.

Sobre la antinaturalidad de la retícula³⁸, es interesante establecer algunas comparaciones, dado que está presente en la obra de muchos de los artistas más radicales: Malevich, Mondrian, Albers o Martin, al punto de establecerse dentro

³⁷ Haskell, Barbara, *op. cit.*, p.47

³⁸ Véase Krauss, R., *op. cit.*, pp. 23-37

del lenguaje del arte como la reducción a cero. La retícula es, en suma, un tejido y como tal es una estructura estable, homogénea y descentralizada, repele cualquier adición discursiva y evidencia el sustrato de la repetición.

La retícula en Agnes Martin es silencio sereno, en Eva Hesse la retícula proporcionará la disciplina, “[un marco en el cual] controlar su inclinación al caos”³⁹. El arte de Agnes Martin posee una resonancia con la idea primitiva del contacto con la tierra, sus campos reticulares han de ser abordados en la dirección de la naturaleza misma:

Este no le exige al espectador «comprensión», ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama más bien, es su ausencia, y le pide que no agregue nada a el, al paisaje⁴⁰

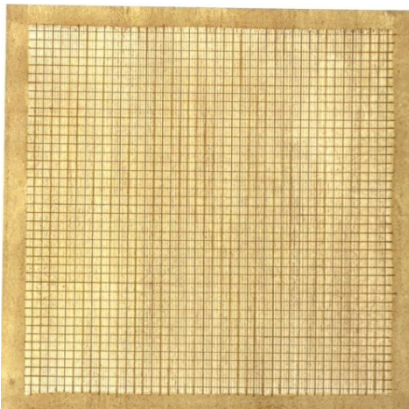


Fig. 115
Agnes Martin, *Wood I*, acuarela, tinta y grafito sobre papel,
1965

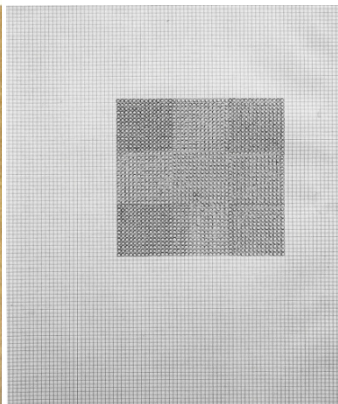


Fig. 116
Eva Hesse, Dibujo, 1967

³⁹ Lippard, Lucy, “Top to Bottom, Left to Right”, *Grids, Grids, Grids*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1972, citado en: Haskell, Barbara, *op. cit*, p, 63

⁴⁰ Sontag, Susan, *Estilos Radicales*, Punto de Lectura, Madrid, 2002, pp. 32, 33

2.2 Post minimalismo

“No necesitamos leyes, necesitamos sensaciones”⁴¹

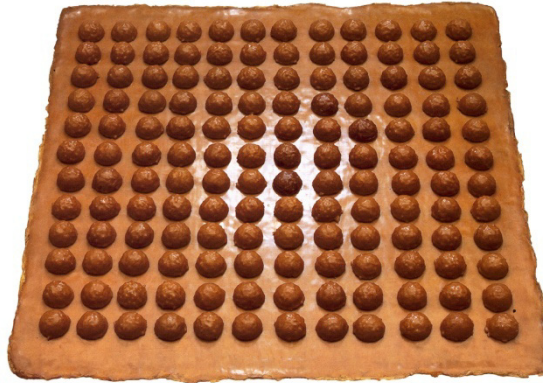


Fig. 117
Eva Hesse, *Schema*,
látex, 1967

Para distinguir el modernismo del postmodernismo, el teórico literario Ihab Hassan realizó una lista de opuestos que pueden servir igualmente bien para distinguir el minimalismo del post minimalismo. Algunos de los términos fueron:

Modernismo	Postmodernismo
Forma (conjuntiva, cerrada)	Antiforma (disyuntiva, abierta)
Premeditado	Imprevisto
<i>Art Object</i> /trabajo finalizado	Proceso/ <i>Performance/Happening</i>
Creación/Totalización	Des-creación/Deconstrucción
Centrado	Disperso
Selección	Combinación ⁴²

⁴¹ *We don't need laws, we need feelings*, Julian Beck citado en: Kultermann, Udo, *Art and life*, Praeger, New York, 1971, p. 209

⁴² Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Oxford University Press, New York, 1982, pp.267, 268, en: Connor, Steven, *Postmodernist culture: An Introduction to theories of the contemporary*, Basil Blackwell, Oxford England, 1989, pp. 111,112, citado en: Sandler, Irving, *Art of the Postmodern era: from the late 1960's to the early 1990's*, Icon Editions, Boulder Colorado, 1996, p. 11

Es importante señalar que nos referimos al post minimalismo dentro del contexto del arte norteamericano y europeo; al contextualizar el momento histórico dentro del cual surge este giro en el arte, sin profundizar mucho en la importancia y secuencialidad de estos acontecimientos históricos, debemos tener en cuenta por una parte que la sociedad norteamericana sufrió la pérdida de fe en su modelo de prosperidad y libertad, dados los acontecimientos de la guerra de Vietnam y la corrupción política. Hechos como el asesinato de Martin Luther King y Robert Kennedy (1968) quienes simbolizaban una fuerza hacia la democratización de los derechos civiles de los afroamericanos y la resistencia activa frente a la guerra de Vietnam acrecentó cada vez más la incredulidad frente a las estructuras políticas y económicas que amenazan las garantías democráticas.

De otra parte en Europa, el artista de vanguardia entra en crisis, así como “la sociedad de supervivencia de posguerra que poco a poco se fue asentando, repolitizando y convulsionando”⁴³. Tras la movilización estudiantil y los sucesos de mayo de 1968 en París, se propaga por Europa un sentimiento rejuvenecedor, “no ya de cambiar la apariencia de la sociedad, sino la esencia del mundo en un intento, en lo artístico, de volver a conjugar al unísono arte de vanguardia con la izquierda revolucionaria”⁴⁴, buscando responsabilidades sociales más evidentes y una movilización contestataria frente a los abusos del sistema.

[El movimiento situacionista y el arte povera] se enmarcan en el periodo efervescente de la cultura underground, de la cultura alternativa, de la ‘nueva cultura’ que, a pesar de haberse generado en las tensiones sociales, raciales, generacionales, ideológicas de los Estados Unidos de la segunda mitad de los años cincuenta(...) y de

⁴³ Guasch, A., *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, p.117

⁴⁴ *Ibidem*, p. 117

principios de los sesenta, tuvo su momento álgido en las acciones políticas y en los ataques al *establishment* que se produjeron entre mediados de 1963 y finales de 1968”⁴⁵

En torno a la Internacional Situacionista (1957-1972) volveremos con mayor profundidad en la tercera parte, cuando abordemos los conceptos de espacio e intervenciones efímeras en el mismo, sin embargo es interesante establecer en este momento la importancia de las prácticas situacionistas –*dérive*, psicogeografía, urbanismo unitario y *détournement*- en la definición de los medios artísticos. Al hablar de los medios nos referimos a los soportes, materiales a través de los cuales se configuran las obras. Si bien las obras minimalistas se volcaron hacia materiales industriales y procedimientos mecánicos, abriendo nuevas posibilidades de trabajo, en las manifestaciones postminimalistas encontraremos que la ausencia de un fin, es decir el rechazo a preconcebir formas, conduce cada vez más hacia un terreno experimental y sensorial donde el cuerpo, el tiempo y el espacio desmaterializan las obras.

Esta nueva mirada sobre el arte, respuesta en gran parte de la crisis social, reflejó en gran medida “(...) la vulnerabilidad de la condición humana, recordándonos la insignificancia, impotencia, fragilidad y transitoriedad de la humanidad”⁴⁶, a través de una aproximación más táctil y experimental, abriendo las posibilidades a la exploración de materiales y la aproximación a los mismos sin presupuestos formales: una tentativa de acercarse a la experiencia horizontal no jerárquica e informe.

Sin embargo, no es tan sencillo resumir el arte postminimalista como un acercamiento sensual a la materia, diremos que este comportamiento se

⁴⁵ Guasch, A., *op. cit.*, p. 124

⁴⁶ Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 17

encuentra íntimamente ligado a las teorías que cuestionan los planteamientos de la psicología de la *Gestalt*⁴⁷, tendiente hacia la reducción de la capacidad expresiva a través de la presunción de principios predecibles de conducta. La segunda ley de la teoría termodinámica que se apoya en la magnitud de la entropía⁴⁸, estudiada ya en el siglo pasado, se introdujo en el arte, a nuestro modo de ver, como la explicación de los fenómenos al margen del orden y las estructuras (institucionales, sociales, políticas, económicas) dotando de sentido la afluencia de manifestaciones indefinidas e imprecisas en su catalogación. Superposición de sistemas de orden, inclinación hacia el caos, autonomía de las partículas de un todo, irreversibilidad y sinuosidad estructural son solo algunas de las manifestaciones del concepto entrópico en la plástica de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. El elemento de la regularidad, tanto como la repetición, serialidad e inscripción reticular se fue separando de la concebida en las obras minimalistas, donde tales elementos se reconocían como construcciones culturales anulando la gestualidad y la naturaleza sensible personal.

La exposición organizada en 1966, por Lucy Lippard, *Eccentric abstraction*, donde se incluían artistas como Eva Hesse, Louise Bourgeois y Bruce Nauman, entre otros, dejaba muy clara la nueva intuición que se estaba desarrollando en los talleres de los artistas. La referencia al surrealismo por la conciliación de

⁴⁷ Surgida en la década de 1930 en la obra de Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, la psicología de la Gestalt nació como una refutación del conductismo (...). Los conductistas describían el comportamiento humano y animal como una serie de respuestas aprendidas, automáticas a estímulos repetidos (...). Centrando la atención en el aparato perceptivo del que cada sujeto humano está dotado, los gestaltistas se negaron a admitir una visión meramente empirista de la percepción, en la que el ojo humano forma una imagen del mundo interiorizando pasivamente los estímulos visuales que llegan a su campo retiniano. En cambio, los gestaltistas afirmaban que ya desde la infancia el observador humano domina ese campo haciendo inferencias en las que los elementos de la pauta retiniana se asocian entre sí para formar una «figura», y todo lo que hay alrededor de esa figura se constituye como «fondo» o trasfondo. Foster, H., (et al.), *Arte desde 1900 : modernidad, antimodernidad y postmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, p. 685

⁴⁸ La entropía, coloquialmente, puede considerarse como el desorden de un sistema, es decir, cuán homogéneo se encuentra. “Imagínese la caja de arena dividida por la mitad, con arena negra en un lado y arena blanca en el otro. Tomamos un niño y hacemos que corra cien veces en el sentido horario por la caja, hasta que la arena se mezcle y comienza a volverse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario de las agujas del reloj, pero el resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un aumento de la entropía”. Smithson, Roberth, “Un recorrido por los monumentos de Passaic Nueva Jersey”, *Artforum*, diciembre, 1967, Gilchrist, Maggie y Lingwood, James (comisarios), *Robert Smithson : El paisaje entrópico : Una retrospectiva 1960-1973*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 22 abril - 13 junio 1993, p. 77

elementos dispares, en este caso la empleó Lippard para tratar de explicar esa multiplicidad de sentidos que las formas geométricas y los órdenes seriales despertaban. El término post minimalismo, lo apuntaría Robert Pincus-Witten hacia principios de los setenta, como “un arte que se distanciaba adrede de la esfera minimalista, bien recalcando en la obra la sensualidad y el proceso”⁴⁹, Robert Morris preferiría el término antiforma.



Fig. 118
Robert Morris, *9 Fiberglass Sleeves*, 1967



Fig. 119
Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*
fibra de vidrio y resina de poliéster, 1968

Sin embargo reiteramos que no se puede seguir al post minimalismo desde los límites temporales, ya que toda esta re exploración paralela al minimalismo sucedió de manera simultánea al mismo solapándose. En 1966 se celebró en el Jewis Museum de New York la que sería la primera exposición museística del minimalismo *Primary Structures*, mismo año de la exposición *Eccentric Abstractions*, “sobre un arte que marcaba distancias con el minimalismo tanto formal como psicológicamente”⁵⁰; en 1968 se celebraba la exposición *The Art of the Real*, una revisión del minimalismo, y al siguiente año 1969 las exposiciones *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, en el Whitney Museum of American Art, y *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*.

⁴⁹ Pincus-Witten, Robert, en: Zelevansky, Lynn, *Sense and Sensibility. Women Artist and Minimalism in the Nineties*, The Museum of Modern Art, New York, 16 junio -11 septiembre 1994, p. 8

⁵⁰ Foster, H., (et al.), *op. cit.*, p. 534

Live in your head, primero en la Kunsthalle de Berna y posteriormente presentada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, donde se presentaban diversas manifestaciones internacionales de proyectos postminimalistas, nos señalan la ambivalencia de las definiciones, así como la incesante búsqueda por desarticular los parámetros y estructuras y llegar a un nuevo arte híbrido entre la experiencia personal y la pública.

Las obras post minimalistas añadieron “una nueva dimensión sensorial inmediata al purismo perceptual del arte minimalista, una percepción estimulante del plano físico”⁵¹.

El cuestionamiento de la práctica minimalista, impulsada por la reflexión de los propios artistas partícipes de ella, además de concretarse en la abstracción excéntrica, lo hizo en otra tendencia de mayor entidad, el Process Art o Antiforma (...). En abril de 1968, en el artículo «Anti-Form» Robert Morris salió en defensa de un tipo de escultura en el que la naturaleza de los materiales estuviese de acuerdo con el estado psíquico del creador y con el devenir de la naturaleza, una escultura en la que, por tanto, quedaban enfatizadas las fases de concepción y realización de la obra (...) ⁵²

La exploración de materiales mutables e inestables, como ya hemos mencionado, fue categórica al momento de configurar estas nuevas estructuras blandas y carentes de una estabilidad disciplinada, fibra de vidrio, látex, fieltro, caucho, tejidos, fluidos y materiales cada vez más inestables, se oponían a la tradición del

⁵¹ Schneckenburger, Manfred, “Posminimalismo: intensidad sensorial, y expansión del arte”, Schneckenburger, Manfred (et. al) *Arte del siglo XX*, Taschen, Köln, 2005, Vol. II, p. 533

⁵² Guasch, A., *op. cit.*, pp. 39-40

empleo de materias exquisitas introduciendo materiales residuales, usados y reciclados.

La perversión del orden rígido, ascendente y jerárquico simbolizado por el minimalismo, fue reemplazado por un acercamiento, desde lo corporal, traducido en la incorporación de materiales frágiles así como la presencia física a través de la *performance* y el *body art*, donde la experiencia sensorial y el intercambio entre espectador y artista desmitificaron una vez más la encumbrada posición del artista (autoría). La experiencia de igualdad y libertad tuvo su cuota en el arte feminista reivindicativo y crítico, los temas del arte se desvincularon de la abstracción y los problemas de la forma, concentrándose en la autobiografía, la dimensión íntima se exteriorizaba y exorcizaba en la escena pública.

A través de las obras post minimalistas el lenguaje minimalista se inclinaba cada vez más a descubrir su lado “femenino”⁵³, como opuesto a la idea de un minimalismo dominado emblemáticamente por las formas firmes y rigurosas.

En 1975 surge el movimiento ***Pattern & Decoration*** encabezado por un grupo de mujeres en California que ante el rigor y frialdad del minimalismo, asociado con la jerarquía masculina⁵⁴, regresaron a la pintura ornamental y al *collage* conquistando su naturaleza femenina, contrastar el signo de progreso industrial con el trabajo artesanal femenino de una parte y de otra llevar el arte a lo cotidiano, desde el reino de lo doméstico e íntimo, donde la presencia dominante, tradicionalmente impuesta, es la mujer.

⁵³ Femenino: Propio de mujeres, (...) Dicho de un ser: Dotado de órganos para ser fecundado, (...) débil, endeble. Real Academia Española, *op. cit.*, Tomo I, p. 1047

⁵⁴ Para ampliar información al respecto ver Chave, Anna C., “Minimalism and the Rhetoric of Power”, *Arts Magazine*, enero de 1990, pp. 44-63

La obra *Dollhouse* de Miriam Schapiro y Sherry Brody, sería una construcción simbólica dado que abordaba la dicotomía de los roles que desempeñaba la mujer, específicamente una nota autobiográfica de la mujer-artista, a través de la fábula de la casa de muñecas, donde se representaba en cada escenario una faceta femenina: amante, ama de casa, madre y artista.



Fig. 120 Miriam Schapiro, Sherry Brody, *Doll House*, 1975

Esta simultaneidad presente de manera tangencial en la obra de Eva Hesse - más explícita en sus diarios- sobre el trabajo y la vida misma, sobre si debía o no emerger la feminidad en su obra, fue exhibida sin miramientos por las artistas del *Pattern & Decoration*, y por muchas otras mujeres en la década de los setenta. Algunas con discursos y obras más comprometidas políticamente que otras pero en todo caso “el contenido feminista en la obra de las mujeres artistas no [solía] deducirse de su superficie, sino que se [apreciaba] en la sistemática destrucción de los mitos culturales⁵⁵.

Tal vez el temor a ser rotuladas dentro de la categoría de “damas pintoras” o artesanas se revirtió por completo al anticipar en sus obras aquellos elementos sectarios. Intentando “hacer obras malas”, como aconsejaría LeWitt a Eva Hesse:

⁵⁵ Isaak, Jo Anna, “ La imaginación dialógica” en: Guasch, A. (editora), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000, p. 321

“Prueba hacer malos trabajos. Lo peor que se te ocurra y observa lo que pasa (...) mándalo todo al diablo”⁵⁶.

2.2.1 El proceso

En la vía contraria a las vanguardias europeas de la post guerra y del advenimiento de la industrialización, donde el afán de la industria y el diseño era procurar un poco de arte, originalidad y humanidad a los objetos producidos, el minimalismo a través de la impersonalización en la elaboración de la obra, se salva de la ejecución y así mismo de la tentación en manifestar su expresión. Diseñar e instalar se convierten en las nuevas competencias del artista, la preocupación no radica en la consecución de la obra, en el esfuerzo manual por conseguir la perfección o la impronta del gesto, la obra es realizada por un especialista en una fábrica provista de los materiales y la maquinaria para resolver la maqueta.

El propio Sol LeWitt en sus frases sobre arte conceptual (1969), delimita claramente el territorio del artista al campo de las ideas, “La voluntad del artista es secundaria respecto al proceso que él pone en marcha de la idea a su conclusión (...); la no intervención en el proceso de ejecución de las obras ratificaba el proceso mecánico y la oposición a la figura del artista virtuoso.

Es interesante observar el papel del dibujo entre los lenguajes pictóricos y escultóricos. El deseo de cortar con todo historicismo e influencia del arte europeo hizo, así mismo, que se rechazara la idea del dibujo renacentista, académico donde saber dibujar llevaba implícito ser talentoso, así como

⁵⁶ Carta de Sol LeWitt a Eva Hesse, en: Lippard, Lucy, *Eva Hesse*, University Press, New York, 1976, p. 35, citado en: Sandler, Irving, *op. cit*, p. 28

habilidoso al haber desarrollado y aprendido el sistema de representación clásico. Los pintores norteamericanos tomaron la decisión de llevar la pintura directamente a la tela, a la superficie pictórica renunciando al boceto, al dibujo previo, a la idea. Sin embargo como lo ampliábamos a través de los *Wall Drawings* de Sol LeWitt, el rechazo a ese dibujo establecido a priori fue transformándose en un nuevo concepto de dibujo, donde el proceso era la clave.

Tratar de incorporar el dibujo, como proceso, en las obras constituía negar la conclusión de un trabajo, ese esfuerzo por limpiar la superficie de todo gesto, dudas e intuiciones, borrones, marcas indecisas y chorreones accidentales. Es cierto que los movimientos que surgieron en Norteamérica se esforzaron por encontrar sus influencias dentro del mismo arte surgido en Norteamérica, en ese orden de ideas las figuras de Jackson Pollock, De Kooning y Jasper Johns se encuentran dentro de las iniciativas de concebir una pintura objeto, un dibujo integrado como factura y más allá de esto como metamorfosis.

Como apuntábamos anteriormente el postulado de Morris en torno a la búsqueda de la antiforma, también nace como oposición a las formas gastadas. En el caso concreto de Morris estas formas serán las geométricas, dado el postulado gestáltico que impone la lectura de un fondo y figura al observador. La exploración de la no verticalidad, es decir de lo que no se yergue, hace que materiales blandos e inestables den cuerpo a estas propuestas.

Dentro de las propuestas que en un momento u otro se acercaron a las nociones de Antiforma y arte procesual, queremos destacar la obra de Eva Hesse, ya que vemos en sus obras esa categoría de lo híbrido, a medio camino entre lo formal geométrico y lo incontrolablemente orgánico, no rígido y menos aún establecido. A este respecto quizá la lucha entre lo autorreferencial y abstracto eleve la

búsqueda de Hesse hacia una nueva mirada no homogénea, donde se convive con la diferencia no siempre en armonía.

De otra parte quisimos introducir otras experiencias que comparten la idea de proceso desde puntos de acción temporales, relacionados a las ideas sobre dibujo que mencionamos previamente, un concepto plural que acoge desde un sistema de trabajo cercano al de Agnes Martin, hasta la corporeidad de las acciones repetitivas de Bruce Nauman.

Eva Hesse

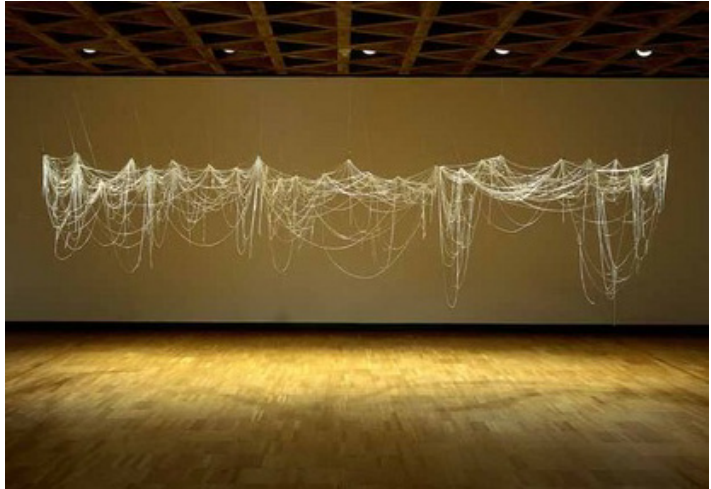
(1936 Hamburgo, Alemania, 1970 New York)

La obra de Eva Hesse está impregnada de su propia vida, finalmente ella misma se encontró dentro de su trabajo. Al leer apartes de sus diarios se llega a entender su obra como respuesta a la complejidad de su interior; la vulnerabilidad y agitación de su experiencia vital estuvo marcada por la ambivalencia de sentimientos, afirmada por episodios personales determinantes que sin duda linearon su imaginario y la manera como se enfrentó a los elementos artísticos dentro del circuito del arte norteamericano de los años sesenta.

Inicialmente Hesse estará vinculada a la pintura⁵⁷, pero tras un constante sentimiento de frustración comenzaría toda una exploración en el camino inverso al tradicional, es decir partiendo desde la intuición y la convivencia con los materiales hacia la concepción de formaciones, antes que formas, de esta exploración con la materia y de su constante ejercicio en el dibujo logró

⁵⁷ Eva Hesse fue alumna de Josef Albers con quién exploró las posibilidades de la forma y el color en la Escuela de Artes y Arquitectura de Yale durante los años 1957-59.

consolidar un lenguaje propio que la desvincularía de cualquier movimiento de vanguardia.



Figs. 121, 122, 123

Vista de la exposición, *Chain polymers*, Fischbach Gallery, 1968, New York

Right After, resina fijada sobre fibra de vidrio, cordel y ganchos de alambre, 1969

Vista de la retrospectiva *Eva Hesse* en el SFMOMA, 2002, San Francisco

Su trabajo fruto de lucha y esperanza funde las contradicciones de su vida: fragilidad-fuerza, inestabilidad-perdurabilidad, contundente-informe, una suerte de adjetivos que recogen gran parte de sus propias inquietudes y visiones hacia el arte.

En la atmósfera del arte norteamericano de los sesenta Hesse destacó dentro de los preceptos minimalistas, sin embargo su proceder sin ninguna dirección a priori le hizo subvertir estos ideales, dado que su trabajo no perseguía la hieratización de la forma. Si se examina el conjunto de sus obras, en todas pervive bajo una coraza de materiales industriales y sintéticos -cuyas propiedades físicas les aseguran una permanencia en el tiempo- un interior dinámico, sensual y frágil. En parte este inicial constreñimiento a la forma estaría influido por la indecisión, la temerosa definición de un lenguaje que explorara la identidad y la psicología de los materiales.

Sus objetos visualmente invitan a ser tocados y explorados, no de la misma manera que planteaban las construcciones de Morris o LeWitt, la dependencia del espacio como soporte de conformación en el caso de Hesse es requerida dada la inestabilidad de su trabajo. Una materia que pareciera seguir bullendo y transformando su estado de sólido a acuoso. La relación con el espacio no se orienta desde una dirección dominadora, no es la pieza la que quiere modificar el recorrido y el lugar, la interacción con el espacio está basada en la dependencia, estableciendo una relación simbiótica con el mismo.

Los elementos minimalistas por excelencia: la geometría, el módulo, la retícula y la repetición, se transforman en la obra de Hesse tras la insistencia en la ejecución de las mismas. El patrón geométrico se torna orgánico tras la factura manual, a diferencia de la especialidad de la fábrica.

Fig. 124 Eva Hesse en su estudio



*Me pediste que escribiera
Sol [LeWitt], la cercanía y no
saber bastante.
Un mundo de otro.
No puedo conocer tu mundo.
Tú escribes los sistemas,
marcas las reglas
apuntas 1, 2, 3,4.*

*Los veo.
Tu orden su orden
unidades, fuerza, cubos, columnas-una postura firme
fuerte*

*Pero veo la frágil sensibilidad
el tú que es y debería estar allí.
Intuición, idea, concepto seguido de
elecciones no arbitrarias,
sin prueba
nunca lo arbitrario, nunca lo decorado.*

*La fuerza de la visión y el alma están allí, deben estar.
Al final nos queda una presencia visual.
Por qué negarla, no podemos
es todo lo que nos queda.
Un presencia visual.
Profundidad: eso también nos pertenece.*

*Sol, hay profundidad y visión, una presencia
arte.⁵⁸*

⁵⁸ Eva Hesse, Hojas sueltas de su archivo personal, citado en: David, Catherine y Diserens, Corinne (organizadoras), *Eva Hesse*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1993, p. 40

El trabajo de Hesse prefiere incidir desde los bordes y los límites antes que situarse desde el centro, si el centro es por excelencia la figuración del poder, esta manera de trabajar desde la exploración y el tanteo formal y procesual determinará el trabajo de muchos artistas que derivaron naturalmente hacia el trabajo *in situ* dentro de la naturaleza, marcando y delimitando, reorganizando y midiendo bajo la escala humana, dibujando un nuevo paisaje como lo hiciera el hombre tiempo atrás. Haciendo más obvia la transformación de las materias orgánicas: verter, fluir, enfriar, tumbar, cavar, apilar, entre otros verbos se convirtieron en las nuevas palabras del arte.

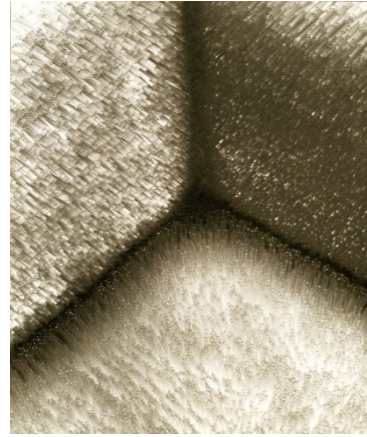


Fig. 125 Eva Hesse, *Accession III* (detalle interior), Fibra de vidrio y tubos de plástico, 1968

El lenguaje pasó de ser meramente sustantivo y adjetivo para ser verbo, un arte de acción que ya no representaba las pulsiones de la vida, así como el minimalismo había hecho de la obra de arte no ya representación e ilusión sino objeto mismo, ahora el arte era objeto vivo sujeto a las leyes físicas de la materia y a la dinámica del sistema biológico de la vida.

El sistema de los patrones que regían la dinámica de las piezas artísticas configuraba un lenguaje individual, atrás quedaban los grandes dogmas globalizadores y la idea del hombre universal de las vanguardias europeas. La obra de Hesse se desarrolló sobre un sistema intuitivo, dejando cada vez más expuesta la corporeidad, sin ser figurativo. La aproximación que hacemos de su trabajo, no busca referentes al cuerpo femenino o masculino, sino que se acerca desde la dimensión sensorial y atenta a los ritmos orgánicos.

Anteriormente comentábamos como a través del minimalismo por oposición, si se quiere, toda la avalancha de propuestas consideradas como postminimalistas abrieron los parámetros del arte en tanto soportes, medios, conceptos, así como su relación con los circuitos de exhibición. Aunque no es tema de esta investigación no podemos dejar de mencionar que esta apuesta por subvertir el sistema tradicional de exhibición e incluso adquisición de obras de arte está en total concordancia con la incorporación de la experiencia y la acción temporal de las obras.

Quisiéramos vincular dentro de esta consciencia del cuerpo los videos de Bruce Nauman, solo a modo de cita pues su obra en particular abriría esta investigación por territorios no contemplados. Nauman incide en la exploración de la materia y sus cambios, pero escoge como material su propio cuerpo, al cual pone a prueba de diferentes maneras, siempre a través de la repetición de actos para encontrar dentro de lo homogéneo los rasgos de diferencia y secuencialidad. Caminar de modo exagerado sobre un cuadrado demarcado en el suelo (*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*), rebotar contra una esquina (*Bouncing in the corner*, 1968), son algunas de las acciones anónimas que realizó en su estudio. Acciones repetitivas que dan cuenta del tiempo y su deterioro, de la relación del cuerpo como volumen y el espacio arquitectónico. Una propuesta espontánea donde pone a prueba la resistencia de su propio cuerpo y también la del espectador.



Fig. 126 Bruce Nauman, *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, 1967-1968. Película de 16mm transferida a video (imagen blanco y negro, sin sonido), 10 min. Colección MOMA

Marcia Hafif

(1929, Pomona, California, actualmente vive y trabaja entre New York y Laguna Beach, California)

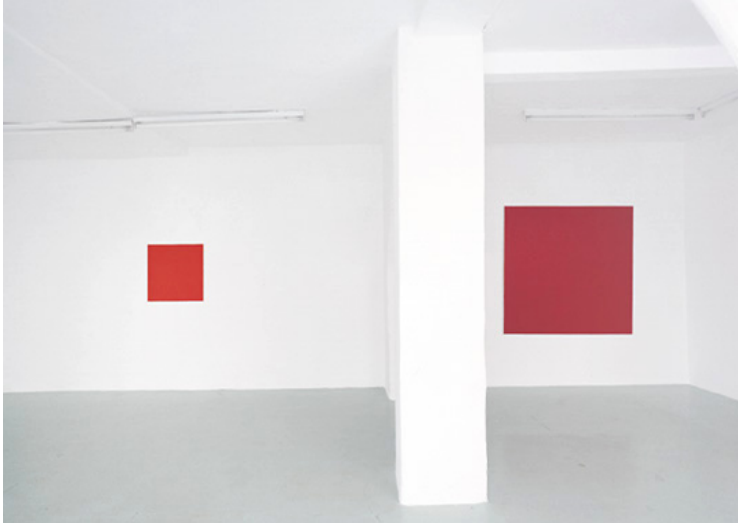


Fig. 127
Marcia Hafif, *Red paintings*,
Galería Rupert Walsler, 2001

La obra de Marcia Hafif, se mueve dentro de los elementos de la pintura monocromática, una corriente que viene desde las pinturas de Malevitch, incorporando diversos enfoques, sea el color, la superficie, la dimensión, el soporte, la materialidad, etc. Quizá la obra de Marcia Hafif no sea tan reconocida como la obra de Daniel Buren u Oliver Mosset, con quienes comparte ciertas implicaciones en torno a la superficie y el color en el espacio, sin embargo su compromiso hacia la pintura, a la cual retorna una y otra vez, nos recuerda la obsesividad en la repetición del artesano.

Vinculada al grupo de artistas que en los años setenta y comienzos de los ochenta fue conocido como pintura radical (*Radical Painting*), Marcia Hafif se decantó por un lenguaje pictórico monocromático, con el objetivo de reencontrar las condiciones fundamentales de la pintura: color y superficie.

Su ritmo de trabajo en la pintura ya nos remite al método y la ejecución por etapas, sus obras de pequeño y gran formato bañadas por varias capas de tonos monocromáticos, se disponen en el espacio blanco de exhibición y por contraste y balance se logra un ritmo visual entre la obra y el lugar. En sus *Glaze paintings* la superposición exacta de colores logran una superficie rica en matices. El proceder de Hafif parte desde la búsqueda y preparación de cada color, un ciclo en el cual desde el origen hasta el final la artista interviene como agente activo de su obra.

Aunque gran parte de la obra de Hafif se mueve dentro de los límites de la llamada pintura monocromática, hemos decidido referirnos a sus dibujos, dado que entablan una conexión más cercana con el trabajo de Agnes Martin, Eva Hesse y Jacob El Hanani, manifestando la riqueza del dibujo como proceso y gesto en sí mismo. Hablamos en concreto de un grupo de dibujos a lápiz que comienza el 1 de enero de 1972 y culmina en 1982. Todos los dibujos tienen en común el intento de cubrir uniformemente la superficie de la hoja con trazos verticales cortos, a ser posible idénticos y equidistantes.



Fig. 128 Marcia Hafif, Sin título
(February 7), lápiz sobre papel, 1974
(detalle)

El objetivo es conseguir un cuadro en el que la forma sea completamente independiente del gesto subjetivo del artista y se genere exclusivamente a partir de las posibilidades del medio y del material empleado.⁵⁹

⁵⁹ Hafif, Marcia, disponible en:

<http://www.march.es/arte/palma/anteriores/CatalogoMinimal/castellano/obra46.asp>

Quizá el dibujo como ningún otro proceso encierra tan bien el hacer, como mera acción o con los propósitos más ensoñadores, al dibujar se involucra la mente y la mano por eso no es posible divorciar lo humano de lo mecánico.

Para Hafif el dibujo se ha mantenido como una fuente de purificación sobre la cual retornar. Ya en 1970 cuando no encontraba rumbo en la pintura y todo modelo parecía imitado, se refugió en los elementos básicos del lápiz y el papel, desarrollando poco a poco sus ideas sobre la monocromía y la superposición de tramas llevadas a la tela como veladuras de un mismo color.

De manera consonante con Agnes Martin, Hafif encuentra en los ruidos y colores de la naturaleza una fuente primaria de conexión con sus obras, el agua, los reflejos de la luz en el cielo, el movimiento propio de la naturaleza es invocado a través de sus gestos. En los dibujos monocromos, Hafif, de cierta manera se impone un sistema de trabajo sistemático a través del cumplimiento de ciertas pautas, como lo fuera iniciar los trazos desde la esquina superior izquierda del papel hasta llenar toda la hoja. Estos ejercicios los realizaría con trazos cortos y también con palabras, provocativamente inconexas, que configuran sobre el blanco del papel una suerte de trama, de retícula poética, secuencia y ritmo de elementos repetidos, semejante a la tautología en los textos de Gertrude Stein.

En torno a las dimensiones del dibujo, es interesante apuntar la exposición *Afterimage: Drawing through Process* (1999), donde Cornelia Butler agrupó una serie de experiencias que partían desde el dibujo como elemento denominador, abriendo a través de cada una de las propuestas los límites del mismo. El dibujo como comentábamos es proceso en sí mismo, dado que se encuentra en un estado indefinido a medio camino entre la idea y la forma. Así por ejemplo la línea se refleja como rastro, señalamiento, demarcación o signo tanto sobre el papel

como sobre el espacio (*Wall Drawing*, Franjas de Buren, hilos de Sandback, entre otros) o incluso sobre la tierra (*earthworks*, *Land Art*).

Jacob El Hanani

(1947, Casablanca, Marruecos, actualmente vive y trabaja en New York)

Obsesión, detalle, microscopía, copiosa manualidad y eternidad⁶⁰ en una superficie de diez centímetros cuadrados. Los dibujos de Jacob El Hanani en su escala pequeña exigen una participación del espectador más minuciosa, pues lo que puede parecer un campo monocromo de color gris, de cerca revela un microcosmos de formas, patrones, puntos y líneas tejido con grafito y tinta sobre el papel.

El trabajo de Jacob El Hanani se soporta humildemente en la superficie del papel, el uso de materiales esenciales derivaron de su falta de dinero. Como apunta el mismo artista los dos elementos presentes en su trabajo nacieron dadas las circunstancias de su propia vida: abundancia de tiempo y falta de medios. En el reino de lo precario, la escasez no puede ser un síntoma de empobrecimiento, la riqueza que desenvuelve El Hanani en cada trozo de papel nos conmueve porque, de alguna manera, a través de ese lenguaje mínimo de grafito y tinta el gesto repetitivo se expande al infinito.

Jacob El Hanani llega a New York durante la década de los setenta, recién llegado a la ciudad más vertiginosa de la cultura occidental su impresión ante la velocidad hizo que su trabajo se desarrollara como reacción a las formas aceleradas. “La idea de ejecutar una obra en un gesto era completamente ajena a mi legado

⁶⁰ Eternidad: Perpetuidad sin principio, sucesión ni fin. Real Academia Española, *op. cit*, Tomo I, p. 1009

artesanal. Mi reacción fue pasar al *maximal art*. En 1972, comencé a hacer mis primeros *overall Drawings*".

Hay dos fuerzas en el mundo: la aspiración de ir más lejos, a la luna, para construir alto, más rápido, y un movimiento paralelo de ir a lo infinitamente pequeño, romper el átomo, modificando las células. Se trataba de un desafío personal de poner el dibujo al extremo y ver hasta qué punto mis ojos y mis dedos podían llegar.⁶¹

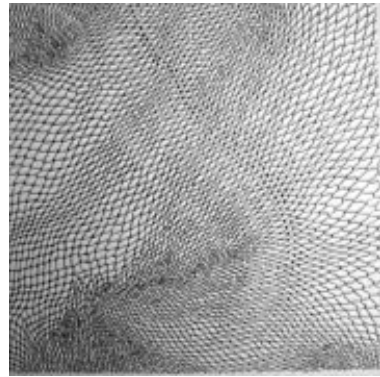
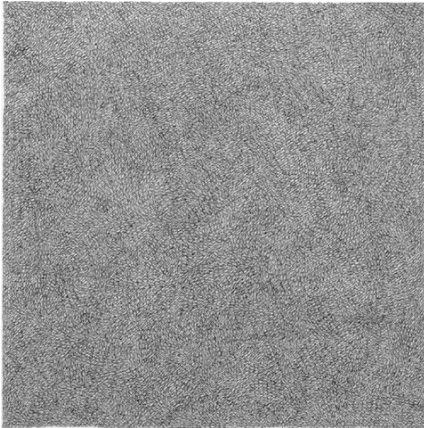
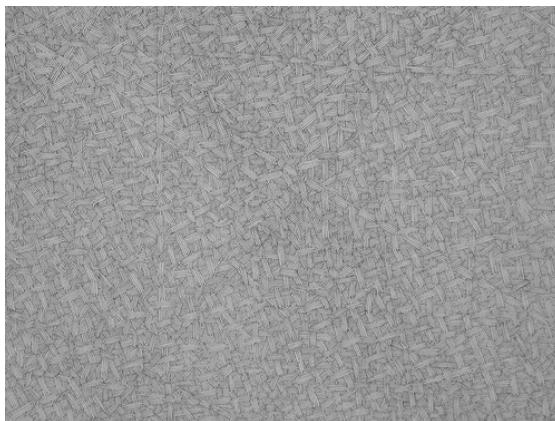


Fig. 129 Sin título, tinta, 1999

Fig. 130 Sin título (detalle), tinta, 1983

Fig. 131 *Basket*, tinta, 2004



⁶¹ El Hanani, Jacob, disponible en: <http://www.hosfeltgallery.com/HTML/artists/JacobElHanani.htm>

Este desafío personal del que habla el artista no se inscribe dentro del concepto de dibujo virtuoso de la academia, y su factura dista de ser calificada como soberbia purista del artista. Si algo se transmite en los dibujos de El Hanani es la modestia, la escala conmensurable y el fallo dado por el elemento humano. “Mediante el uso de una forma reconocible como el cuadrado, estoy tratando de centrar la atención en la ejecución, que fue desatendida por el minimalismo”.

La idea de contención dentro de los límites del papel nos permite visualizar el dibujo como un campo dilatado de fuerzas, cuya direccionalidad transgrede gentilmente la superficie, al tiempo que se circunscribe solo a ella. Si anteriormente nos referíamos a un nuevo concepto de dibujo, alejado de la representación y figuración, es el momento de apuntar como a través del dibujo, como lo haría Sol LeWitt y la mayoría de artistas que hemos citado, configuran al dibujo mismo tomándolo no sólo como instrumento sino como proyecto. Al trabajar con sus elementos físicos, y con plena conciencia de lo que se manifiesta en el soporte, la idea de gravedad, direccionalidad, saturación o vacío dejan al descubierto como ciertas disposiciones orientan nuestro pensamiento. “(...) Para muchos artistas de hoy el dibujo no es un verbo sino un sustantivo”⁶².

La idea de sistema y ordenamiento explorada por Gombrich (*El sentido de orden*, 1979), remitida a la profusión inadvertida de patrones ornamentales que decoran nuestro mundo, funda su cuestionamiento en “ese impulso universal de expandir grandes cantidades de energía para cubrir cosas con motas y volutas, cuadros o dibujos florales”⁶³, a lo que el autor, en la línea de Worringer (*Naturaleza y abstracción*, 1908)⁶⁴, concluirá que nuestra tendencia a buscar sistemas de orden

⁶² Hoptman, Laura (Organizadora), *Drawing Now: Eight propositions*, The Museum of Modern Art, New York, 17 octubre 2002- 6 enero 2003, p. 12

⁶³ Gombrich, E.H., *op. cit.*, p. 9

⁶⁴ “El afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre (...) Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior,

surge por contraste ante la sobre estimulación de la naturaleza y el entorno que nos circunda. En los dibujos de El Hanani a través de la repetición nos vamos acercando al lenguaje ornamental abstracto e inconmensurable de la miniatura, aunque en sus obras la idea de un patrón no se establece claramente es la repetición de gestos las que nos señalan dos pulsiones humanas: abordar lo inconmensurable (macrocosmos), o lo infinitamente minúsculo (microcosmos).

2.2.2 Pattern & Decoration

En la búsqueda por nuevas estructuras y contenidos, los artistas de los años setenta se volcaron hacia la artesanía y la decoración, con especial interés en su estrecha relación histórica con lo femenino, atraídos por todas aquellas manifestaciones tradicionales y populares de culturas orientales e indígenas. La concepción del *high art* distingue al trabajo artesanal dentro de la categoría del *low art*. Esta segregación fue asimilada por un amplio grupo de artistas quienes, dentro de las teorías feministas, se volcaron desde diferentes vías hacia el reconocimiento de los grupos minoritarios, así como la visibilidad de todos aquellos procesos que configuraban los quehaceres femeninos, orientando un discurso reivindicativo basado en la igualdad de derechos y el respeto a lo diferente.

El movimiento *Pattern & Decoration* se involucró dentro del lenguaje ornamental en una atmósfera artística que rechazaba la ausencia de contenido y la pintura decorativa, conocido es el rechazo que manifestara el crítico de arte Clement Greenberg hacia lo decorativo y hacia lo *Kitsch*, dejando muy claro que la pintura abstracta estaba lejos de caer en esta categoría. De esta manera caer en el rango

se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud.” Worringer, Wilhelm, *Naturaleza y abstracción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pp. 30-31

de lo decorativo o meramente estético y formal era un pecado. Sin embargo los miembros del grupo de *Pattern & Decoration* encontraron que dentro del *High art* algunos pintores también se habían interesado por los patrones y la pintura decorativa como era el caso de Henri Matisse, George Sugarman y Frank Stella.

Dentro de las figuras más constantes de la tendencia de *Pattern & Decoration*, queremos destacar la obra de Miriam Schapiro, de frente contradictoria al movimiento minimalista y totalmente reivindicativa de la impronta y la ornamentación.

El contexto que instauró el arte minimalista para un arte objetual, impactante en escala, dominador del espacio y claramente incorruptible en su forma, señalaban la continuidad de un arte mayoritariamente concerniente a la figura del hombre blanco, occidental e intelectual. El círculo social de artistas, prácticamente dominado por hombres, que se reunían en los cafés neoyorquinos de los sesenta, según relata la propia Schapiro, daban poca cabida a las mujeres artistas, la importancia del taller como símbolo y estatus del artista, recuerda Schapiro, era para las artistas mujeres, en su mayoría un taller compartido con su pareja.

En la obra que mencionamos anteriormente, *Dollhouse*, se pone de manifiesta la crisis de identidad femenina, madre- esposa- amante- artista que experimentaban las mujeres artistas, quizá conscientes de la desigualdad del medio artístico dominado por hombres. La actitud emprendida por el movimiento de *Pattern & Decoration*, es de gran valentía, puesto que el rótulo de decorativo y “pintura señorera”, constituía una de los estigmas que las artistas tenían que sortear.

En concordancia con estas ideas podemos recordar el dilema que persistía en la vida de Eva Hesse, donde la energía contenida se reflejaba en la potencia de sus obras. Quizá estos sentimientos de frustración, contención y contradicción fueron explorados por las mujeres del movimiento feminista, direccionando estas fuerzas hacia la consecución de obras con alta carga autobiográfica y corporal. Sin embargo en el caso que nos ocupa, como es la obra de Miriam Schapiro queremos enfatizar la apuesta por plantarse sobre la condición femenina sin remordimientos y sin prestar atención a jugar a los estereotipos. La obra de Schapiro, sin ser directamente contestataria y violenta, rebate la imagen pasiva de la mujer y exalta los atributos femeninos de una manera abstracta, acercándose más al arte ornamental oriental que a la pintura abstracta.

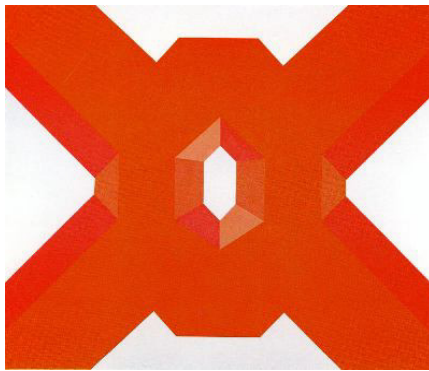


Fig. 132 Miriam Schapiro, *OX*, acrílico, 1967



Fig. 133 *Patience*, collage, 1977

Schapiro decide dejar la pintura abstracta constructivista de sus primeros años formativos para explorar el mundo de las labores de casa y configurar a través de estas un lenguaje que lejos de ser rosa y pastiche se torna rico en formas y connotaciones.

Dentro de los referentes estudiados por el grupo se encontraban los textiles y objetos domésticos creados por los vanguardistas rusos y por los miembros de la escuela de la *Bauhaus*, estos dos ejemplos son de gran importancia no sólo en la

desacralización del arte a través del llamado arte aplicado, sino por la fuerte presencia activa del componente femenino en la consecución y el entendimiento de los principios funcionales y estéticos del diseño. Tan sólo por nombrar en el área de textiles las grandes aportaciones de Gunta Stölzl y Anni Albers, orientando el tejido artesanal a los estándares pictóricos y compositivos de la mirada vanguardista.



Fig.134 *The Poet #2*, acrílico sobre tela, 1984

Fig.135 *Grandma bolero*, collage sobre papel, 1980

Fig.136 *From the portfolio Delaunay, Goncharova, Popova and Me*, 1993



La investigación que haría Schapiro sobre el vestido, la reiteración de las muñecas, la maternidad, los abanicos y las flores, en su obra se empapa del universo femenino histórico. Su claro homenaje a las artistas de las vanguardias se patenta en sus pinturas *From the portfolio Delaunay, Goncharova, Popova and Me* (1993), deja ver claramente como se siente vinculada hacia la obra de estas artistas que obraron en los terrenos entre el arte, las artes aplicadas y el diseño.

A través de la técnica del *collage* Schapiro, al igual que otros miembros del grupo, exploró la superposición y concatenación de superficies, telas y apliques que son diestramente ensamblados al modo de una colcha de retazos, sobre esto debemos recordar la reminiscencia al *patchwork* donde se combinan intuitivamente texturas, estampados, colores y tramas configurando la superposición de diferentes elementos geométricos y materiales en una entidad única. “La rejilla fue también muy importante para Schapiro porque representaba el *high art*. Así que ella la pintó mezclada con diversos materiales”⁶⁵, asimilándola dentro de las labores femeninas como el bordado y el tejido, las cuales se inscriben dentro de la misma.

La superficie pictórica de Schapiro no está dominada por el blanco inmaculado del lienzo, en su lugar la tela estampada plena de ornamentos nos recuerda las alfombras y fondos del arte islámico, así como también las superficies translúcidas, estratificadas y superpuestas de Sigmar Polke, en las cuales la trama del fondo entra a jugar un papel decisivo en la sumatoria de veladuras. De esta manera Schapiro pone de manifiesta la superficie, el fondo y la estructura miscelánea de sus obras, es decir trabaja con la cualidad esencial del ornamento: la transformación del sistema al cual se asocia.

⁶⁵ Sandler, Irving, *op. cit*, p. 147

2.3 Pervirtiendo minimalismo

Durante la década de los ochenta y noventa tanto en Europa como en Norteamérica se derrocan los símbolos que mantenían viva las estructuras idealistas vanguardistas, se tumba el muro de Berlín, derrumbando ante los ojos de miles de personas en todo el mundo la imagen de una Europa dividida ideológicamente. Sin embargo hechos igual de significativos llamaban la atención sobre lugares hasta ahora ignorados, como Asia, los países Balcanes y Latinoamérica. Durante los sesenta y setenta el gobierno norteamericano había jugado en dos bandos: manteniendo una serie de dictaduras en Latinoamérica y horadando la confianza y soberanía de los pueblos asiáticos y del medio oriente, y de otra parte implicado en políticas culturales y sociales que apostaban por lo multicultural.

Este proceso político-social afectó al campo de la creación artística en la medida que fue necesaria la reubicación del arte de las culturas colonizadas, el de las minorías emergentes, el de las áreas periféricas o, (...) aisladas hasta entonces del sistema (o contrasistema) occidental, reubicación que supuso reconocer, primero, la existencia de ese «otro» múltiple y, luego, su capacidad transgresora y su alteridad.⁶⁶

Durante esta deconstrucción de la centralidad moderna, Latinoamérica liberando sus propios legados, asume el discurso atemperado y austero del minimalismo, mezclando bajo la apariencia y estética mínima, una multiplicidad de sentidos propios de su localidad, camuflando a través de las estrategias formales diversas subjetivaciones.

⁶⁶ Guasch, A., *El arte último del siglo XX...*, op. cit, p. 557

“(…) no resulta extraño que la “perversión” interna más radical del canon minimalista haya tenido lugar sobre todo desde grupos subalternos (mujeres, inmigrantes…) o en ámbitos periféricos. Las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una “cultura de la resignificación” de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora, a menudo inconsciente, desde posiciones de dependencia”⁶⁷

En un terreno pleno de diversidad y con una identidad aún en construcción, el arte se mueve en esta misma contradicción acerca de la identidad de un arte latinoamericano, de su importancia o de su no importancia en un mundo que propende hacia la homogenización.

En la primera parte, finalizábamos nuestro recorrido por la corriente arquitectónica denominada estilo internacional, sugiriendo como estos principios constructivos y estilísticos, de los arquitectos modernos europeos y norteamericanos, habían inundando el paisaje de las ciudades alrededor del mundo, con mayores o menores aciertos dado el contexto dentro del cual se levantaban. Así mientras en Brasil el arquitecto Oscar Niemeyer sacaba el máximo provecho a los procedimientos de Le Corbusier - dotando las placas ortogonales de hormigón con formas orgánicas, y haciendo cohabitar las superficies pulcras de las edificaciones con la exuberante vegetación endémica del clima tropical- otras ciudades en países en vía de desarrollo, intentando equipararse con el ideal de modernidad, a través de la piel de vidrio de los rascacielos, anulaban la identidad de las ciudades.

⁶⁷ Richard, N., “Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”, 1989, citado en: Mosquera, Gerardo, *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 12 diciembre 2000 - 19 febrero 2001, p. 19

En la década de los setenta las ideas planteadas anteriormente desataron movimientos que reivindicaban el derecho a la libre expresión de la identidad, satanizando los frutos del capitalismo y la homogenización a través del arte. Sin embargo la generación posterior, descendientes de los hippies, han asimilado la intromisión de lo foráneo, heredando una sociedad más abierta donde la globalización empieza a desatar sospechas. Hijos de la televisión, no rivalizan con los *mass media*, son una herramienta próxima ante la cual se podría aplicar el dicho popular “si no puedes contra tu enemigo únete”. Dentro del contexto latinoamericano el individuo es un producto híbrido y absurdo de la coexistencia entre elementos tan irregulares y extremos como el tercermundismo y la Internet.

El latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque le resulta difícil saberlo (...) cree pertenecer a una nueva raza de vocación universalista o se siente víctima de un caos y escindido entre dos mundos paralelos. Su complejidad lo confunde o lo embriaga. Además, América Latina ha sido el espacio de todas las esperanzas y de todos los fracasos.⁶⁸

Haciendo nuestras las palabras de Gerardo Mosquera, y citando el propio nombre de la exposición: *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, que haría parte del ciclo *Versiones del Sur* llevadas a cabo en el Museo Centro de Arte Reina Sofía durante el 2000 y 2001, queremos citar algunos de los artistas de dicha exposición y agregar algunos más para abordar lo que será un post minimalismo más contemporáneo.

⁶⁸ Mosquera, Gerardo, "Sobre Arte, Política y Milenio en América Latina", *Strategies for Survival-Now! A Global Perspective on Ethnicity, Body and Breakdown of Artistic Systems*, p. 390, citado en: Guasch, A., *op. cit.*, p. 575

En los noventa, muchos artistas comenzaron a volver la mirada a los sesenta y setenta en busca de nuevos puntos de partida: al arte minimalista y conceptual (...) Algunas artistas como [Rachel] Whiteread y [Mona] Hatoum, reelaboraron su lenguaje de formas simples y ordenamientos seriales con nuevos fines psicológicos y políticos⁶⁹.

El movimiento que dio contrapeso a la analítica fuerza del minimalismo surgió simultáneamente a este, como ya lo hemos mencionado, abstracción excéntrica, Antiforma, arte procesual, *Pattern & Decoration*, reivindicaciones todas ellas de alguno de los aspectos que anulaban las obras minimalistas.

Podríamos relacionar esta idea con el proceso de *collage* digital: una transposición de *layers*, que sin ocultar el fondo permite ver cada una de las capas montadas, que a su vez pueden alternar su posición unas sobre otras. El fondo será el minimalismo de los años sesenta y las nuevas capas superpuestas, que contaminan el fondo, serán elementos de re significación no contemplados en los planteamientos originales.

El arte latinoamericano abre un capítulo a parte dentro de las humildes consideraciones de esta investigación, por esta razón tan sólo nos aproximaremos a este a través de la obra de algunos artistas contemporáneos que, como lo comentábamos antes, incorporan en su obra las estrategias minimalistas.

Los latinoamericanos somos grandes maestros del copiar desembarazando y sin sentimientos de culpa –sólo superados por los

⁶⁹ Foster, H., (et al.), *op. cit.*, p. 635

japoneses- y del legitimar nuestras copias en términos de originalidad, identidad y rebeldía.⁷⁰

2.3.1 No es sólo lo que ves

La presencia de Gerardo Mosquera dentro de la crítica de arte latinoamericana ha sido enriquecedora y fundamental a la hora de definir una sintomática general común a la desligada territorialidad. A través de sus investigaciones la teoría de un arte latinoamericano y caribeño ha tomado cuerpo.

Ya hemos cercado la multiplicidad del lenguaje en torno a la palabra minimal-minimalista, minimalismos, apropiada con bastante acierto en el campo de la arquitectura, el diseño, la decoración, la música y las artes plásticas. Esta suerte de significados o variaciones de uno mismo, valga la acotación a la diferencia alojada en toda repetición, hace del término minimalismo un adjetivo, más que un sustantivo, para designar el movimiento de los años sesenta. Este adjetivo ha dejado de ser exclusiva referencia a un grupo de artistas, para entrar a definir toda una corriente estilística que se extiende a todas direcciones y que ha llegado a absorber de cada una de ellas nuevas definiciones.

Proponemos un grupo de artistas internacionales que han hecho suyo el lenguaje minimalista, a través de un proceso de antropofagia cultural, al hacerlo suyo lo han contaminado y ampliado a niveles originalmente no contemplados. No pretendemos dar cuenta exacta de la trayectoria artística de cada uno de estos artistas, tomaremos algunas de sus obras que se amoldan al discurso que hemos iniciado.

⁷⁰ Mosquera, Gerardo, *op. cit.*, p. 22

Félix González-Torres

(1957, Guimaro, Cuba – 1996, New York)

“Actuar en el nivel de lo simbólico ya implica que las cosas nunca son sólo lo que parecen ser”⁷¹.

Dulces, papel, cuentas de plástico, bombillas, dos relojes acompasados en el tiempo, todos estos elementos son algunos de los materiales que componen las obras de Félix González-Torres. Partiendo de los elementos que componen sus obras se advierte la fugacidad temporal de su trabajo, la corporeidad efímera propia de la belleza en la naturaleza, donde no hay campo para lo previsible, cada átomo se rige por su propio sistema aunque la apariencia superficial del cuerpo denote estabilidad.

La colocación de los elementos, en principio regidos bajo el parámetro geométrico, sobre el suelo como las obras de Andre, o suspendidos del techo y las paredes, como las obras de Hesse, se distanciarán de estos referentes por el proceso de paulatina desaparición.

La obra “Sin título (*Placebo*)” , un conjunto de dulces dispuestos sobre el suelo, que bien podría tratarse de un campo de oro o de algún material precioso dado el brillo de la envoltura de los caramelos, invita al espectador a manipularla, ya que el tocar no es vedado, cada persona se llevara un fragmento de la obra y con cada acto de selección la forma rígida (paralelogramo) extendida sobre el suelo, o arrinconada en una esquina del espacio, irá perdiendo sus bordes y diluyendo su masa hasta desaparecer.

⁷¹ Faguet, Michèle, citada en: Mosquera, Gerardo, *op. cit.*, p. 77



Sup. Izq.

Fig. 137 Sin título, impresión *Offset* en papel, Andrea Rosen Gallery, 1990, New York

Fig. 138 Sin título (*América*) 1994, Bombillas incandescentes, cables, Bienal de Venecia, 2007

Figs. 139- 40 Sin título (*Placebo II- Landscape - for Roni*) dulces envueltos en papel celofán dorado, 1993
Detalle

Fig.141 Sin título (*Revenge*) 1991, dulces azules envueltos en celofán, Universidad de Chicago, 1994



La lectura del trabajo de González-Torres recorre varios caminos siendo la autobiografía quizá el aspecto más relevante. Sin embargo las apreciaciones que nos interesan están ligadas a la configuración formal y el grado de belleza y fragilidad del cuerpo de su obra.

Cada obra suya pone en jaque las formas minimalistas, exhibiendo su mismo lenguaje, como diría Gerardo Mosquera, pero alterando el orden de su sistema jerárquico. La verticalidad se hace filamento, en sus cortinas de paso que nos recuerdan los collares de pepas y más recientemente las cuentas de los adornos navideños. Su obra se instala creando un afuera y un espacio interno, una malla incluso rejilla que permite la infiltración. La atracción se torna experiencia estética, más que interacción lúdica. Tomar un dulce, mover las cuentas de la cortina y pasar a través de ellas, llevar a casa una hoja de papel impreso, todo queda registrado por el espectador como una experiencia, donde la obra se torna un regalo.

La activación del espacio en las obras de González-Torres recurre al emplazamiento minimalista, las piezas se sitúan de manera radial, alrededor de las cuales se pasea. Estar atento observando el piso, el techo y las paredes puede gratificar al espectador con el encuentro de objetos diseminados.

Creo que utilizar algunos elementos de la belleza para atraer al espectador es indispensable. No quiero hacer arte solo para gente que puede leer Fredrick Jameson sentada erguidamente en una silla Mackintosh. Yo quiero hacer arte para la gente que ve *the Golden Girls* sentada en una enorme silla de descanso marrón. Ellos son

parte de mi público también, espero. De la misma forma que aquella mujer y el guardia son parte de mi público.⁷²

Quizás la cercanía de sus metáforas y la poesía de su simbología nos llegan directamente porque nacen sin la pretensión del dogma, la instalación frágil y temporal plantea la dinámica de la renovación y transformación constantes, a través del sistema cíclico del recambio.

Wim Delvoye

(1965, Bélgica, actualmente vive y trabaja en Bélgica)



Fig. 142 *Marble Floor*, cibachrome sobre plexiglás, detalle, 1999



Fig.143 *Cement Truck I*, (1990 -1999), Talla en madera de teca

Somos el resultado de millones y millones de actos seductores que tuvieron éxito genéticamente. Y todo es en vano. El ornamento en gran medida es una forma de desperdicio.⁷³

⁷² González-Torres, Félix, entrevistado por Robert Storr, *ArtPress*, enero de 1995, pp. 24-32, disponible en: <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixInterv.html>

⁷³ Delvoye, Wim entrevistado por Bourriaud, Nicolás, disponible en: http://www.galerieperrotin.com/artiste-Wim_Delvoye-116.html

Lo primero que viene a la mente tras ver el trabajo de Delvoye serían las palabras: escatológico, corporal, digestivo. En gran parte son algunas de sus temáticas, también lo es la ornamentación, aunque este maridaje suene un poco excéntrico.

Sin embargo, siguiendo la fijación por lo corpóreo, la huella pictórica inherente del ser humano se da por la vía de sus emanaciones en un cuerpo desprovisto de instrumentos, a esto hace referencia Delvoye en muchas de sus obras.

La cultura híbrida capitalista, mejor expresada a través del *kitsch*, arma de ironía y cierto humor negro la obra de Delvoye, a través de composiciones geométricas, organiza aquello que se sabe pero no se quiere ver. Desnivelando la asepsia del espacio expositivo, diremos que tras la lección dada por el minimalismo y el *Land Art* Delvoye aprovecha el impacto en la escala del objeto y desparrama por el espacio una suerte de entresijo.

Ornamentar una máquina de trabajo pesado, rehacer a pequeña escala una catedral gótica o configurar un complejo alicatado a base de embutidos cárnicos, son procesos que inciden de manera puntillosa en la creencia del arte despojado de intenciones. Delvoye aprovecha el mismo lenguaje minimalista modular y serial, de gran escala e industrial, pero que al ser confrontado con la carga biológica se desestabiliza.

El propio artista confesará que en su trabajo el cuerpo está vinculado a lo digestivo más que a lo sexual, interesándose por ahondar más en el proceso que relaciona lo corpóreo a la dinámica de la sociedad. Delvoye contrata a ebanistas, talladores y demás artesanos para llevar a cabo sus delicadas ornamentaciones, disfrutando más del contacto con estas personas y su saber que si él mismo tuviera la tarea de realizarlo. Cada una de sus piezas constituye un aprendizaje y

un afianzar la opción de ser artista antes que biólogo, técnico de rayos-X, granjero o ingeniero.

Su obra tanto como su persona derrocha una humanidad sin tapujos. Las contradicciones, como dirá el propio Delvoye afloran por si mismas, dice “soy vegetariano, pero tengo una granja de cerdos.” Ante tal serie de binomios se enfrenta el espectador cuando se topa con su obra.

Un elemento significativo en la obra de Delvoye es precisamente la distribución que da a los procesos. De una parte toma la tradición ornamental gótica, el saber y todo lo que conlleva el trabajo gremial del Medioevo, ya expuesto a raíz del pensamiento de las *Arts & Crafts*, y lo introduce dentro de la lógica industrial para aplicarlo con fines totalmente improductivos.



Fig.144 *Caterpillar # 4*, acero cortado con laser, 2002

Fig.145 *Torre*, acero cortado con laser, 2008

Hablamos de arte aplicado, como diría Gombrich, sobreponiendo un orden a uno ya existente. La obra de Delvoye participa dentro de la superposición, el remedo y la procesión en cadena, la asimilación cultural y la transgresión a la vacuidad de lo mínimo.

Vik Muniz

(1961 São Paulo, Brasil, actualmente vive y trabaja en New York)

La obra de Vik Muniz se mueve entre el dibujo, la pintura y la fotografía. Este estado ambiguo caracteriza su proceder, algunas veces parte de la imagen que quiere crear, otras veces son los materiales quienes posibilitan la representación.

Los elementos de la reproductibilidad y la serialidad fotográfica no son quizás los elementos más importantes para Muniz, sin duda su obra se nutre de las imágenes de la historia del arte. Sus modelos en más de una ocasión, como lo serían para Warhol, han sido también las imágenes tomadas de los medios masivos de comunicación: periódicos, revistas y televisión. Retratos de personas reconocidas y anónimas. La fotografía en su obra es simultáneamente registro y obra, medio y fin. Sus dibujos y pinturas son efímeros, la materia se va, se transforma pero permanece el registro fotográfico como prueba de ese hacer posible.

De su particular manera de abordar cada imagen haremos hincapié en su serie *Pictures of dust*, realizada en 2001 expuesta en el Whitney Museum of American Art de New York.

Esta serie de fotografías retrata un conjunto de dibujos realizados con el polvo recolectado de las salas del museo y basado en las fotografías de la instalación de obras minimalistas y post minimalistas exhibidas en el Whitney.



Sup.
Figs.146, 147,148,149,150

The Things themselves: Pictures of dust, Whitney
Museum of American Art, 2001, New York

Vik Muniz trabajando en la creación de *Pictures
of dust*

Richard Serra
Robert Morris
Barry Le va

Las fotografías ampliadas, una vez más, confrontan al espectador con la materia (polvo) o la imagen (instalación de las obras), a través del detalle, como el mismo Muniz comenta de la mayoría de sus obras, no se puede ver al mismo tiempo la imagen reproducida y el material, la textura de lo cuál está construida la imagen.

La dinámica de contrastes que sugiere la obra destaca el orden y la asepsia del minimalismo frente al caos del polvo, la metáfora del polvo como acumulación de tiempo cierra casi un ciclo con la misma estructura de la obra.

El proceso de restaurar a través de la copia (utilizando como instrumento el rehacer y el cambio de medio) en primera instancia y posteriormente volver a fotografiar para así devolver una nueva imagen, nos remite indiscutiblemente a la redundancia de la reproducción mediática.

Como diría el mismo Muniz: “Estoy tratando de sacudir el polvo de estas imágenes, aparentemente conocidas.” La revisión en el archivo de imágenes subyacentes en la historia del arte actúa en la obra de Muniz como un repertorio de formas primigenias, ya que “la novedad no es más que una especie de olvido, todo lo que existe ha existido antes en una forma diferente”⁷⁴.

⁷⁴ Vik Muniz, entrevista con Magill, Mark, *Bomb Magazine*, Nº 73, otoño de 2000, disponible en: <http://www.vikmuniz.net/www/index.html>

Betsabée Romero

(1963 Ciudad de México, actualmente vive y trabaja en México)

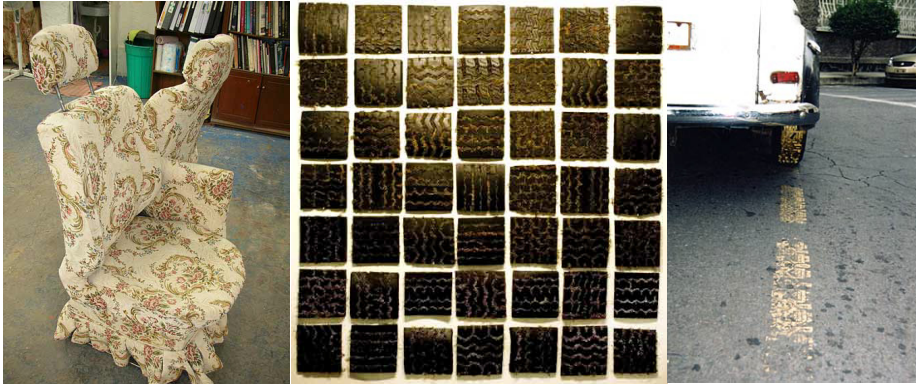


Fig. 151 *Mezquita urbana*, 15 medios neumáticos de microbús usados y gravados, con incrustaciones de pan de oro, 2007

Dentro de la profusión de colorido y plástico, de plexiglás, vinilo y demás materiales sintéticos el trabajo de Betsabée Romero es un elogio al ornamento, enraizado en la tradición iconográfica cultural local (México), que recoge una riqueza increíble de motivos indígenas, populares y religiosos. Su obra se nutre de los avatares de la vida entre fronteras, de la idiosincrasia de los pueblos, del coche como símbolo de la modernidad, de lo que se deja a atrás, de una condición nómada, transitiva y provisional.

Sus materiales caben dentro de la categoría de lo reciclado, utilizando partes de coches usados, neumáticos encontrados por los caminos, espejos, cojinería, vidrios abandonados y dejados a su suerte por las vías. Imaginamos a la artista rastreando los despojos de una sociedad accidentada y abandonada. Encontrando en cada objeto la historia que este tiene para contar.

El territorio de la artista es aquel espacio entrópico del que hablara Smithson, pleno de no lugares en donde los usos se han desdibujado a través del paso del tiempo y del abandono.



Sup. Izq.
Figs. 152, 153, 154, 155

Trayectos en doble sentido

Muro de neumáticos

Las ciudades que se van, 4 neumáticos
usados y grabados, 2004, La Habana

Trayectos encontrados, 5 neumáticos de
pesero usados y grabados

Los neumáticos de Romero turnan la desgastada inscripción de fábrica por el grabado de ornamentos que sellan en cada superficie de caucho negro una suerte de rodillo precolombino. Los neumáticos son remarcados y reinsertados en el mundo del arte recuperando su fuerza como material y su carga simbólica cultural.

Betsabée Romero es una gran observadora y detecta en la superficie a través del adorno y la decoración la fragmentación social. El trabajo realizado para la Bienal del Cairo surge de tal mirada desprovista de prejuicios, atenta y analítica que sabe leer entre códigos culturales las fisuras y discontinuidades.



Izq.
Figs. 156,157
Fotografía, coches de
las calles del Cairo

Cuerpos vestidos,
dos cubiertas de
algodón para coche
pintadas, Bienal del
Cairo

(...)Todo se quiere proteger pero el resultado es que

Todo se oculta,

Las telas negras cubren la cara, el cuerpo, las casas, los balcones,

Y de pronto hasta los carros. (...)

Las cubiertas de diferentes texturas e iconografía

Marcan todas las partes del auto, tienen costuras para los espejos, el emblema,
los faros,

El auto como extensión del cuerpo en este caso es aun más exacerbado,

Y decidí trabajar con autos vestidos

Para simular escenas prohibidas en público para los cuerpos humanos, (...) ⁷⁵

⁷⁵ Romero, Betsabée, "Cuerpos vestidos", Bienal del Cairo 2006, disponible en: <http://www.artemexico.com/betsa/elcairo.html#lazos>

Las visiones del sur que plantea Romero la relacionan con el concepto de otredad y periferia. Como ciudadana del denominado tercer mundo esta artista se plantea el arte como una opción de recobrar la memoria de lo olvidado. “El arte como refugio de lo que ya no tiene cabida de lo que ha sido atropellado real o simbólicamente”⁷⁶.

Betsabée transfigura la forma geométrica-minimalista de la rueda, la identificación masculina del coche, la tecnología alemana del VW adoptado en la cultura Mexicana como bien público, el transporte urbano y municipal de estos nuestros pueblos, tan coloridos y tan desdibujados. La intervención de Betsabée Romero a través del decorar, hermosear, adornar las ruedas y la carrocería de los coches oxidados y desvalijados pone de manifiesto una sintomática de la hibridación.

Las operaciones de bricolaje tan cotidianas dentro del grueso de las familias latinoamericanas, no es un acto *underground* y de rebeldía. La readecuación de los objetos, la reutilización del desuso se plantea como la vía de sostenibilidad dentro de los márgenes económicos que la gente puede permitirse. Resulta curioso pero a través de este constante proceso de reciclar enseres, electrodomésticos, ropa, automóviles, etc., se establece una relación de pertenencia muy fuerte del individuo hacia los objetos.

Betsabée incide también en este tipo de acciones, rebuscando en el piso, mirando la ciudad a través de sus despojos: neumáticos recogidos, coches en desuso, chicles, espejos retrovisores, lentes, flores, partes de coches. El proceso de transformar estos materiales en escultura se realiza a través de la deconstrucción

⁷⁶ Romero, Betsabée, “Camino atropellado”, *El cielo al revés*, Centro Cultural de España en México, 2006-2007, disponible en: <http://www.arte-mexico.com/betsabee/cielo-reves/cieloreves.html#camino>

de los mismos, bañando en ocasiones con pan de oro o grabando patrones ornamentales de la iconografía del arte indígena y religioso de la América colonial. Las formas que adquiere el trabajo de Betsabée Romero, circulando siempre como lo hacen los coches por las autopistas, remiten en su movimiento a los patrones migratorios, otorgando a su trabajo un espacio entre las fronteras físicas y mentales de las culturas.

En su obra *Del otro lado del espejo*, realiza fotografías de la ciudad, tomadas a través de las vidrieras de un coche esmeriladas con motivos ornamentales, sin perder la visibilidad y carácter translúcido de los panorámicos de cristal la imagen del fondo queda borrosa, y se siente una atmósfera ensoñadora con el marco de las flores, y demás patrones inscritos, un doble sentido que atraviesa la idea de lo natural como utopía de la ciudad. El título de la serie establece un adentro y un afuera, que hace que las fotos se sientan como el recorrido por la ciudad hecho dentro de un coche en movimiento, cuando en realidad se trata de un espejo panorámico portable que la artista sitúa como filtro de la ciudad.

Fig. 158 Del otro lado del espejo, fotografía



La iconografía de Betsabée se asienta en lo popular, en los motivos y patrones ornamentales tradicionales, para situar la ambivalencia de la identidad; sobretodo en nuestras sociedades heterogéneas, donde los procesos migratorios han logrado que la dispersión global humana establezca dentro de las ciudades

comunidades de diversas idiosincrasias. En este sentido la obra de Betsabée toma elementos locales y al transformarlos por medio de gestos determinados libera la realidad de tantos prejuicios.

La circulación de toda clase de vehículos va surcando en la ciudad redes significativas, entramados personales, líneas que se vuelven más gruesas conforme la circulación se acrecienta, o por el contrario marcas apenas visibles en espacios de menos afluencia. Todas las circunstancias que rodean al coche dentro de su legalidad e ilegalidad son abordadas en la obra de Betsabée. Cuando pinta sobre los coches abandonados jardines de rosas o los cubre con azulejos, el objeto se vuelve corpóreo, le damos un entierro, lo consideramos un miembro de la familia.

Cuando la artista centra la atención en los enclaves simbólicos del coche descubre que él mismo es un atributo del individuo, de alguna manera es la prolongación como espacio exterior que le contiene. Así, la simbiosis entre hombre y coche se asemejaría entonces a la del *Mazinger Z*⁷⁷, donde la sensación de tener los pies flotando sobre la tierra se antojan mágicos y sobrenaturales. La cosmología indígena tendrá mucho que ver en estas asunciones subjetivas a las que apunta Betsabée como miembro de un país tan marcado por las huellas ancestrales.



Fig. 159 *Espiral sin fin*, 4 neumáticos de camión grabados y unidos, 2008

⁷⁷ Robot gigante controlado desde su interior, como un automóvil, por un humano. *Mazinger Z* fue un dibujo manga posteriormente serie televisiva creada por el japonés Gó Nagai en 1972.

Delcy Morelos

(1967, Montería- Córdoba, Colombia actualmente vive y trabaja en Bogotá)

"Con un arte casi minimalista trata temas tan crudos como la violencia. Esto es algo que ella hace muy bien y que en el arte ha sido difícil de lograr. Con ella queda demostrado que la pintura no ha muerto" ⁷⁸

Delcy Morelos ha trabajado la expresión de las pasiones crudas, responsables de comportamientos impetuosos y primarios. En sus pinturas condensa la fuerza de estos impulsos, ordenándolos dentro de figuras geométricas, en apariencia uniformadas pero que a través de la explosión del color nos hablan de la inestabilidad y la violencia del hombre.

La interrelación entre la repetición serial, el pigmento como sustancia primordial de su trabajo y la elaboración de tramas y texturas como superficies dinámicas que puedan entablar un diálogo con el espacio, son componentes esenciales de su trabajo. Desde sus inicios, Morelos ha mantenido una constante indagación en torno a lo sólido y lo contingente, sus primeras obras eran figuras geométricas que explotan, como si el perímetro de la forma cediera ante la turbulencia interior.

En este ámbito, la vida se encuentra geometrizada, apilada e hibernando, y por eso la elaboración y disposición impecable de las obras, así como la blancura del espacio, despliegan la austeridad de los lugares donde se explora alrededor del misterio de la vida. ⁷⁹

⁷⁸ Medina, Álvaro, *XXXV Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, 1994

⁷⁹ Jaramillo, Carmen María, *En la Trama Personal*, Galería Alonso Garcés, Bogotá, 2005

Los fluidos vitales impregnan las superficies, siempre veladas, como si la superficie del papel y la tela fuera una piel bajo la cual la sangre fluye.

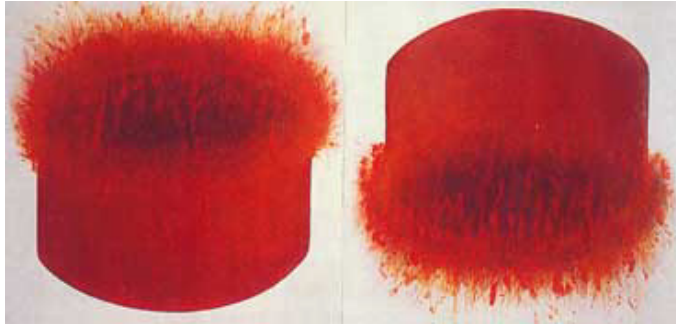


Fig.160 Sin título, acrílico sobre papel, 1993

Serialidad y reiteración mantienen la tensión del recuerdo constante, una repetición que inmortaliza al pasado, un guiño a lo vehemente e inestable del estado humano. Varias de sus obras aluden directamente a este desarrollo extendido y dilatado en el tiempo rastreando identidad, no hay sino que atender a los títulos de sus obras para descubrir la corporeidad que emanan cada una de sus coagulaciones geométricas: *4.408 veces*, *Color que soy*, *En la trama personal*, *Campos concéntricos*.

En la obra *Color que soy*, Morelos explora de cerca los matices de la piel, extendiendo un catálogo de colores hacia las paredes del espacio expositivo; a primera vista es una retícula enorme compuesta por sólidos rectangulares iguales en cada celda. Conforme el espectador se acerca lo que antes era un cuerpo geométrico sólido se torna horizontal, tierra y membrana.

(...), una inspección a los grandes campos de color revela sutilezas pictóricas imposibles de ver desde la distancia que sugieren las formas: las pieles están construidas con la paciente superposición de velos de pintura, resultando en texturas irregulares, donde se puede

sentir la presencia menos literal de fluidos corporales como la sangre y el sudor: son obras en donde la proverbial corporeidad de la pintura toma una fuerza conmovedora.⁸⁰

Partir de un punto de color sobre el plano y continuar el gesto hasta el infinito sin seguir ningún patrón ni dirección más que la intuición y la improvisación convierten la superficie de *Campos concéntricos* en la expresión plástica de la pulsión repetitiva de Morelos.



Sup. Izq.
Figs. 161, 162, 163

Delcy Morelos y la obra *Color que soy*, acrílico y vinilo sobre papel montado en tela, 1999

Campos concéntricos (detalle), acrílico sobre tela lacada, 2005

Vista de la exposición, Universidad de los Andes, Bogotá, 2005



⁸⁰ Roca, José, "Pintora de color", *Columna de arena*, Nº 15, disponible en: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col15/col15.htm>, Bogotá, 13 de julio de 1999.

El ejercicio de Morelos se mueve dentro de la cualidad bidimensional de los soportes, la analogía con la piel es inmediata, sin embargo también pensamos en el papel de envoltura; una de las prácticas usadas por los vendedores de carne en los mercados era empacar las porciones en papel, que al ser absorbente quedaba impregnado de lo que sujetaba, aquello en su interior que le daba forma y que se imprimía como una huella pictórica desde adentro hacia afuera de la hoja de papel.

Delcy Morelos ha explorado en numerosas ocasiones este sesgo ideológico de la horizontalidad, entendida como un espacio políticamente femenino y abiertamente corporal, sin embargo es en *Campos concéntricos* donde resulta mucho más contundente y sofisticada su aparición. Es en la insistencia por repetir un gesto aparentemente insignificante, de manera minuciosa, silenciosa y abnegada, sobre una “fina” y reflectiva superficie horizontal, en donde parece manifestarse un cuerpo culturalmente femenino.⁸¹

El concepto de lo pictórico en la obra de Morelos nos remite al cuerpo, a su fluido vital que simboliza desde las culturas primigenias la vida y la muerte. En la obra de Morelos, la sangre es pigmento rojo, el pigmento rojo es sangre, así como la tela pictórica es tierra y piel, y la piel es una superficie más como el papel.

"Quiero representar cómo el hombre se protege de su entorno y se separa del otro, ese otro que es un posible enemigo, ese que negamos porque no soy yo"

⁸¹ Cerón, Jaime, “Pintura como labor, campos concéntricos de Delcy Morelos”, Medellín, 2007, disponible en: <http://www.m3lab.info/portal/?q=node/1776>

Maria Fernanda Cardoso

(1963, Bogotá, Colombia actualmente vive y trabaja en Sydney, Australia)

En la obra de Maria Fernanda Cardoso la geometría y el patrón riguroso matemático conviven con la riqueza expresiva de los materiales; cabe decir que el modelo alojado en la estructura de los materiales coexiste simbióticamente con la estructura a la cual Cardoso supedita los mismos en la configuración de formas escultóricas.

A partir de los elementos se generan universos de diversos significados, temáticas diferentes y discursos particulares. En realidad sus obras son el resultado final de una profunda investigación y un análisis consciente de la naturaleza y su relación con la cultura. Cardoso ha trabajado repetidamente con materiales de una fuerte connotación simbólica: plantas artificiales, elementos de la cultura popular nacional, animales disecados y vivos, configurando estructuras muy similares a las de la propia naturaleza, en apariencia compleja e inestable pero rigurosa en su ordenación.

Los primeros trabajos de Cardoso se distinguen por la exploración de materiales, antes que supeditar los mismos a conceptos o intenciones teóricas, acercándose a las características físicas de los mismos como lo hacía Eva Hesse.

Sus primeras piezas significativas datan de finales de los años ochenta, en ese momento trabajaba en New York trabajando con todo tipo de materiales que desde la distancia la ligaran con la identidad de la cultura popular e indígena precolombina: huesos, bocadillo (dulce de guayaba), tuzas de mazorca, panela (caña de azúcar), totumos, etc. Todos ellos, vistos dentro del contexto nacional de una manera muy local e incluso ordinaria, pero al ser presentados en otros

espacios fuera del país, adquirirían una especie de exotización propia de su descontextualización y transculturación.

Tomé materiales exóticos que adquirí en la plaza de Paloquemao [plaza de mercado en Bogotá] y en diferentes pueblos. Usé calabazas, bocadillos, panela, cola, jabón de lavar la ropa. De este modo conseguí crear un trabajo que unía lo geométrico, lo conceptual y los olores.⁸²



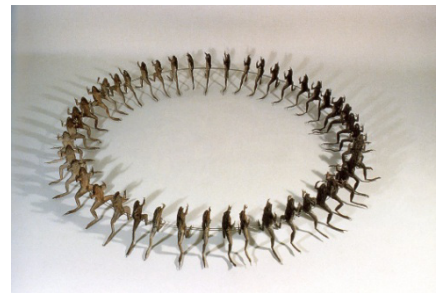
Fig. 164 Oro, tusas de mazorca, 1993



Fig. 165 Totumas, 1992

Estando aún en Bogotá la experimentación con materiales primaba en la configuración de sus obras, afines a los experimentos formales de un laboratorio de física, o mejor desde una mirada despojada de los conceptos aprendidos sobre lo escultórico, semejante a las obras de Ernesto Neto empleó medias de nylon llenándolas con tierra, suspendió globos con agua y se recreó en los placeres del juego informal, táctil y sensual con los materiales desde diversos procesos de construcción.

⁸² Maria Fernanda Cardoso, citada en: García, Maria Margarita, "El regreso de Maria Fernanda Cardoso", *Revista Diners*, No. 382, Bogotá, enero de 2002



Sup. Izq.

Figs. 166, 167, 168, 169

Amazonas, pirañas disecadas y bases de madera, 1992

Corona para una princesa Chibcha (detalle), lagartijas disecadas y soporte de metal, 1990

Corona funeraria, flores de plástico, 1991

Ranas bailando, ranas disecadas y soporte de metal, 1990

En los años noventa, comenzó a trabajar con animales disecados. Más que taxidermia su trabajo se carga de la fuerza simbólica que guardan estos animales en un pasado precolombino, ranas, lagartos, insectos que inundan el arte indígena marcando la esencia de los ritos de fertilidad, abundancia y muerte.

La disposición y ordenanza de estos objetos, obedece a patrones geométricos, donde la trama cultural ha ejercido su poder de configuración racional y lógica sobre lo informe de la materia orgánica. Pirañas dispuestas en líneas rectas, estrellas de mar que flotan atadas entre si por alambre, estructuras a modo de dibujos en el aire que soportan cada uno de los elementos. A través de interrogantes sobre la vida y la muerte, sobre lo natural y lo artificial, sobre lo permanente y lo etéreo, surge una reflexión vinculada al pasado precolombino, sobre nuestra relación con la naturaleza, la simbología propia de cada material, su re significación a través de la descontextualización y la manipulación humana.

La curiosidad científica ha conducido a Cardoso a involucrarse en proyectos como el circo de pulgas. Un espectáculo sobre el cual la artista se volcó de lleno a lo largo de cinco años. Sin embargo, es su obra *Butterfly Drawings* (2002-04) donde Cardoso se concentra en el valor plástico natural de las diferentes especies de mariposas y lo aprovecha para crear composiciones definidas, como patrones visuales de gran atractivo estético. Cardoso explota al máximo el recurso cromático que encuentra en ellas para proponer unas piezas con gran equilibrio y énfasis en la disposición. Sus *Dibujos con mariposas*, como ella titula estas obras, están montados en unas placas acrílicas transparentes y opalinas que otorgan limpieza final al montaje, quizá sea esta una paradoja más en contraste al contexto tropical de estas especies.

La imagen en conjunto se acerca mucho a la visión caleidoscópica, y también a la que podríamos tener a través del lente de un microscopio en la mesa de un microbiólogo. La asepsia con la que Cardoso nos presenta estos dibujos acentúa la búsqueda formal sin apelar a elementos importados, el juego con los patrones ornamentales y colores de las alas es suficiente para motivar su ordenamiento.



Sup. Izq.
Figs. 170-72, 173-76

Sea Horses (2004-2005):
Back to back
Kissing Sea Horse Circle
Double circle, opposing direction

Butterfly Drawings (2002-2004)

La sola inclusión de lo biológico desestabiliza el sentido de toda una estética tecnologizante, negadora del cuerpo. La asepsia mínima es cuestionada sin ensuciarla, pues las reglas cumplen limpiamente, y esto lleva al absurdo sus fundamentos.⁸³

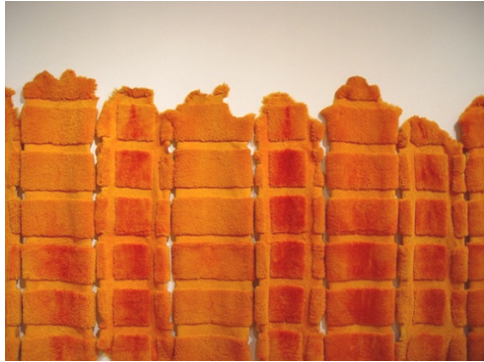
Tras radicarse en Australia Cardoso emprende, consecuentemente, la tarea de explorar materiales locales. De este modo encontramos en sus obras pieles de oveja teñidas y rasuradas geométricamente, jardines de insectos, donde las hojas se modifican en cuerpos de mariposas y saltamontes, plumas y huevos de emú; revelando una nueva fauna para explorar y sugerir, en la forma plástica escultórica la relación intrínseca con la naturaleza de su materia.

Duro, blando, flexible, suave, simétrico, son algunos de los atributos que manipula Cardoso, su trabajo apela a los sentidos, pese a la frialdad de la disposición y la morfología de su materia prima que le acercan en ocasiones a la exhibición científica más que a la exposición artística, sin embargo la belleza manifiesta del orden natural hace que sus obras sean aceptadas por la sensibilidad del espectador como experiencia estética.



Fig.177 *Woven Water*, Instalación con estrellas de mar y alambre, 1994 - 2003

⁸³ Mosquera, Gerardo, *op. cit.*, p. 43



Figs. 178, 179, 180

Sheep orange (2002), piel de oveja, lana, colorante y metal, detalle de la instalación, 2003

Emu flag oval, plumas de emu y malla en fibra de vidrio, 2005

Rain Wall (primer plano), tubos de teflón, 2007, Galería Diners, Bogotá



Desde sus inicios Cardoso ha manifestado como sus obras son sugeridas a través del contacto con los materiales, así la forma se desprende naturalmente de la estructura y de los patrones orgánicos inscritos. Por lo general estos patrones son de naturaleza geométrica y la ordenación que la artista les da responde como el crecimiento del pasto sobre la tierra.

Cuando Cardoso decide trabajar con materiales vivos, como serán los animales en el caso de las pulgas o las ovejas, se impone de nuevo la concepción de los mismos como materiales. De esta manera la convivencia de la artista logra develar meticulosamente las vías de disección de los patrones, así como la identidad cultural del animal en el común de la gente.

Cardoso se impone a si misma, en la mayoría de los casos, el aprendizaje de metodologías hasta entonces ajenas, en su deseo científico por asimilar la materia ella juega un papel determinante en la factura de sus obras.

Dentro de sus últimos trabajos con el emú, Cardoso no sólo ha configurado una suerte de tapices con las plumas del ave, en donde evoca sobre el plano horizontal de su mesa de trabajo un paisaje, el paisaje de Australia. También ha realizado prendas de vestir donde la idea de la metamorfosis en animal queda latente y toda esencia estructural se transmuta en piel como protección y atracción.

Creo en la belleza, y he encontrado que en muchos casos proviene del orden. Hay sistemas que hacen que esto funcione. La naturaleza es así. Estoy muy interesada en la teoría del caos y la complejidad, en donde unidades simples conforman sistemas complejos, y si uno sigue esos sistemas se conecta, de alguna manera, al universo, y tiene una resonancia emocional y estética.⁸⁴

⁸⁴ Cardoso, Maria Fernanda, entrevista con Elizabeth Ann Macgregor, *Zoomorphia*, Sydney: Museum of Contemporary Art, 2003, p.43, citado en: Roca, José, *Columna de arena*, N° 56, Bogotá, 5 noviembre 2003, disponible en: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col56/index.htm#2>, Bogotá

Nancy Friedemann

(1962, Bogotá, Colombia, actualmente trabaja y vive en New York)

Fig.181 *She muttered* (detalle), esmalte sobre papel mylar, 2004



La obra de Nancy Friedemann nos remonta a la memoria femenina, mejor diremos a la tradición de la conducta femenina, encarnada en las labores de la mujer en el hogar, aquellas tareas reseñadas a lo doméstico y el cuidado de la casa, acciones manuales predestinadas al carácter delicado y ornamental de la mujer. Tejer, coser y bordar fueron actividades concebidas dentro del ocio femenino que poco a poco se convirtieron en labores lucrativas y emancipadoras de la figura patriarcal masculina.

Los dibujos de Friedemann, así como sus pinturas constituyen una suerte de entramado, donde estratificados los encajes elaborados a través de palabras, huellas y gestos repetitivos componen a la manera de una partitura musical una superficie ausente de foco, de centro.

En mi arte, manipulo símbolos asociados a las ideas acerca de la feminidad y el rol de la mujer en la historia. Dibujo, pinto y presento estos hechos exagerándolos de forma grandiosa. (...) Pinto algunas cosas que han sido asociadas históricamente a la mujer, como flores, bordados y encajes. Los monumentalizo y les procuro una escala y un lugar que el *high macho modern art*, pueda recordar.

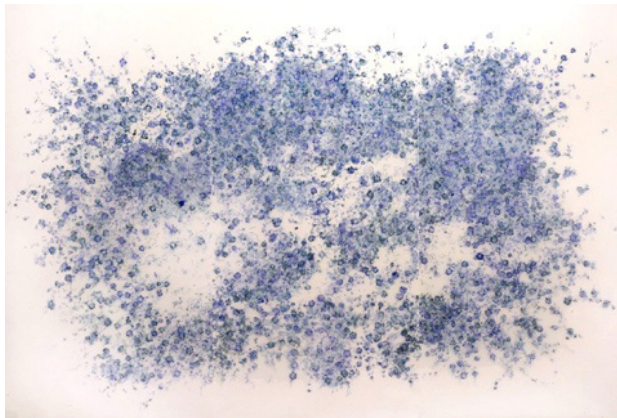
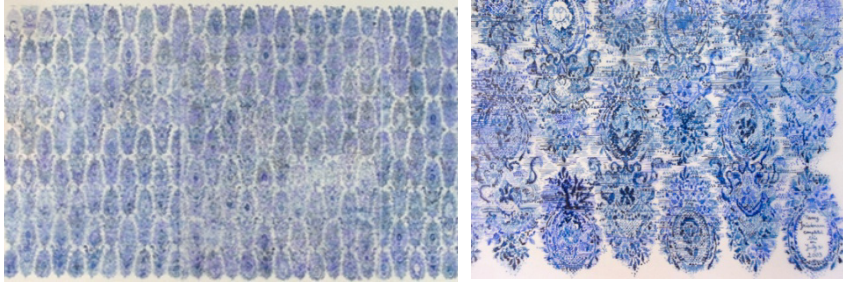
A través de recrear el proceso del bordado, en el dibujo y la pintura, puedo capturar la naturaleza del proceso del hacer y crear trabajos monumentales, intrincados resueltos con pequeños trazos. En mis piezas de gran tamaño manejo la economía de materiales, pero explícitamente explorar la experiencia de la identidad y la memoria desde una perspectiva feminista.⁸⁵

Hablar de los medios y materiales que utiliza la artista como son papel, tinta, bolígrafo, para la consecución de sus obras, plantea una vía donde se logra lo máximo con los mínimos elementos. Esta idea es una propiedad innata de las labores manuales donde se configuran organismos, formas, estructuras a partir de gestos aprendidos que guían los materiales. A través de una lana y una aguja se puede crear un cuerpo volumétrico extensible tanto como se quiera, principio compartido con la costura, que crea una forma a partir de juntar planos como retazos de tela. La ropa al igual que los tejidos comparten junto con las obras de Friedemann un proceso constructivo de repeticiones, cortar-coser-rematar-coser, etc., punto-cadeneta-punto- etc., son acciones que a través del movimiento circular van transformando los materiales que entran a formar parte de estas actitudes procesuales.

Veíamos como la escala del arte minimalista de los años sesenta jugaba un papel fundamental en la apreciación de las mismas, en la incursión y presencia dentro del espacio arquitectónico; del mismo modo, en la obra de Friedemann- toda ella bidimensional- el manejo de la proporción, no tanto en la implicación de la obra y el lugar, posibilita la advertencia sobre el quehacer, estas superficies sin mayor parafernalia hacen que el observador desconfíe de tal simpleza etérea aparente, el grado de detalle hace que él insista sobre la tensión superficial encontrando la

⁸⁵ Friedemann, Nancy citada en: catálogo de la exposición en Barnice Steinbaum Gallery, Miami, Abril 12 - Mayo 3 2008, disponible en: <http://www.bernicesteinbaumgallery.com/>

profundidad de distintas capas de dibujos y la grandiosidad del microcosmos de tinta.



Sup. Izq.
Figs. 182-183, 184, 185

Byzantine grid, tinta sobre papel mylar, 2003
Byzantine grid (detalle)

And of course I did it for pleasure, tinta sobre papel mylar,
2004

Vista de la exposición *Nancy Friedemann*, Galería Diners,
2003, Bogotá

La presencia del patrón ornamental extiende sus recursos en la obra de Friedemann. Los elementos de la configuración repetitiva y alternada de un motivo presentes en el diseño de encajes y bordados se evidencian, no de un modo ingenuo y casual ya que la artista experimenta una plena consciencia al respecto. El ornamento en su obra, no se basa en una postura crítica sobre la estereotipación del arte femenino y todas las relaciones extendidas sobre su esencia de adhesión. La reflexión que nos provoca el ornamento en la obra de Friedemann apunta hacia la relectura del ornamento como aquel sistema que necesita de otro para transformarlo dejando al ornamento como una red informe, flexible y abierta.

De esta manera la ornamentación trastorna el discurso en torno al confinamiento del arte aplicado como una perturbación en la función de los objetos, como una perversión del arte y la arquitectura. El ornamento es necesario, como lo reconocería Adolf Loos años después de su ensayo y tras comprobar como sus palabras habían desatado toda una extirpación ornamental de la arquitectura.

En la obra titulada *And of Course I did it for pleasure*, Friedemann recalca, por si queda alguna duda, que su labor y el tiempo que emplea en labrarlo no es ya una tarea para los demás, despoja al oficio de toda utilidad, transformándolo en rito personal: con cada jornada celebra la autonomía de su placer. Este triunfo sobre la idea del tiempo, medido su valor y aprovechamiento en tanto uso, nos conecta con el trabajo de varios artistas que cercan el tiempo desde actitudes desacralizadas, es decir esa noción del tiempo como una posesión invaluable, se conecta con la idea cristiana de la muerte, la pérdida y la ganancia que podemos abonar desde la vida. En términos menos religiosos podríamos decir que la conciencia de la muerte nos hace temerosos ante cualquier desperdicio de

respiraciones en tareas que no se ven remuneradas o materializadas funcionalmente.

En este sentido el artista ha tenido que librar una serie de prejuicios sobre su desempeño en la sociedad, como lo cuestionaban ya en el surgimiento de la revolución rusa; así mismo y pasado un considerable margen de tiempo, el artista fuera de la esfera del arte se enfrenta a su valor útil dentro de la esfera económica y política en la que se encuentra.

Las nuevas dificultades que encuentra un arte ornamental se fundan precisamente en estas últimas concepciones, que ha asumido el arte a partir de las vanguardias, sobre la participación activa y colectiva con la gente dentro del contexto político y social. A lo que trabajos como el de Friedemann, en resonancia con el Myriam Schapiro y tantas otras artistas mujeres y artistas hombres, responden desde la transgresión a este llamamiento en pos de la pancarta y la experiencia del artista sociólogo o político. No se marca una posición definida porque los márgenes de acción, por fortuna, siguen borrosos. En su momento el movimiento *Pattern & Decoration* abrió la mirada hacia aquellas manifestaciones culturales que precedieron al arte docto, llámese arte aplicado, artesanía, *art folk*, objetos precolombinos, arte africano, labores manuales. Como veremos en la tercera parte algunos artistas durante los años ochenta y noventa abrieron el campo del arte hacia la vida a través de la incursión de la publicidad, el diseño gráfico, la música y demás manifestaciones culturales. De esta manera observamos como surge para cada época, de manera paralela, tendencias hacia la integración de la vida desde perspectivas diversas, creando espacios heterogéneos y de alguna manera propiciando una descentralización de los discursos en el arte.

Dentro de las obras más recientes de Friedemann, observamos como los niveles de elaboración y la presencia develada de lo femenino toman cuerpo en cada obra. La pintura abandona la solemnidad para transformarse paulatinamente en decoración, todas aquellas asociaciones en torno al ornamento y a lo femenino se concretan y transforman, no ya en misterio si no en revelación.



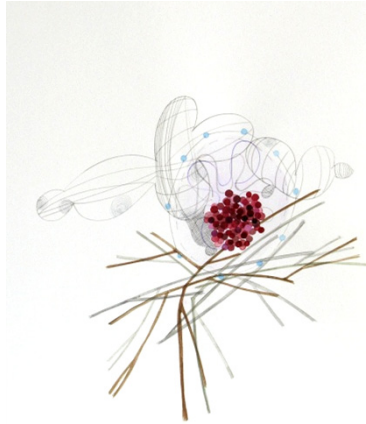
Fig.186
Summer Solstice, 2008

Friedemann experimenta a través de su obra la aceptación de una imagen estereotipada femenina, pero al aceptarla y manifestarla está enfrentando esta visión sesgada ante el público.

La crisis de identidad que viviera Eva Hesse en torno a la calidad de su trabajo, los devaneos de su vida privada y la dislocación de su trabajo no son la única fuente desde la cual se lee su trabajo, así la obra de Friedemann obliga a una introspección sobre las ideas asumidas en torno al ornamento, sin escapar a su identidad nos propone un arte que desde el límite entre arte y ornamento pervive desde un hacer ausente del protagonismo de la artista.

Yvonne Estrada

(1960, Bogotá, Colombia, actualmente vive y trabaja en New York)



Izq.
Figs. 187, 188
Sin título (detalle), acuarela, grafito, rotulador
sobre papel, 2006
Sin título, acuarela sobre papel, 2006

Al igual que Sol LeWitt, Yvonne Estrada parte de una aproximación desprovista de finalidades, improvisando dentro de su lenguaje personal pictórico con soltura e inmediatez. Estrada a través de un proceso disciplinado y distanciado de los referentes naturales configura una suerte de “escritura automática, configurada por impulsos, memoria, subconsciente, observaciones de la naturaleza y descubrimiento”.⁸⁶

Los materiales empleados nos recuerdan a los instrumentos que El Hanani recupera para sus dibujos: acuarela, tinta y grafito logran una presencia lejana de la mera representación, de ese “estar al servicio de” movido por el esfuerzo de lograr el parecido. El dibujo, la caligrafía, el gesto y la geometría, en ocasiones los patrones, se entrelazan y se superponen entre las aplicaciones de color, manchas, goteo y transparencias. El desafío hacia lo desconocido y la búsqueda de una voz poética estimula a Estrada, sus dibujos resuenan con la pincelada y el trazo

⁸⁶ Yvonne Estrada, citada en: catálogo de la exposición *Out of Bounds*, Glindor Gallery, Wave Hill, New York, 5 marzo -30 mayo 2005, disponible en: http://www.wavehill.org/arts/yvonne_estrada.html,

aprendido de la tradición caligráfica oriental, y la transparencia a través del gesto de la fuente natural.

La búsqueda dentro de este lenguaje abstracto, mínimo en los elementos y en la economía de sus materiales, se acerca a la naturaleza desde la emoción, interpretando el espacio y la atmósfera de manera rítmica, entendiendo la dinámica de las fuerzas que mueven los organismos.

No es gratuita la afirmación de la presencia caligráfica oriental en su trabajo, ya que la soltura en sus obras de pequeño formato evidencia una trama de gestos superpuestos de manera precisa y una estructura viva, orgánica y microscópica.

En la superficie del papel se puede rastrear el proceso de la pintura, una interacción entre la aprobación, el caos y el control. Estrada trabaja directamente sobre el papel, instintivamente, confiando en el impulso y la respuesta a estímulos, a través de un proceso estratificado: manchar-lavar- borrar- marcar- dibujar.

Yo veo el color como la luz y mis dibujos, como marcas, las formas en gran parte son inspiradas por lo orgánico así como por el modelo y diseños de artes decorativas y la arquitectura. El ciclo de nacimiento y la descomposición, la tensión entre contraposiciones, el subconsciente y la transcendencia son algunas fuerzas principales que dirigen mi trabajo.



Fig. 189 *37 Days at Wave Hill/Winter*,
vista de la intervención, 2005



Figs. 190 *37 Days at Wave Hill/Winter* (detalles)

La instalación realizada en 2005 (*37 Days at Wave Hill/Winter*), refleja la convivencia de la artista en Wave Hill durante el invierno, esta contemplación de la naturaleza invoca el tiempo y la noción sobre el espacio configurando un ambiente que se mueve entre lo reconocible y lo vaporoso. Ramas o meras líneas, manchas, elipses, no ya de la forma en que Sol LeWitt configura sus tramas en las paredes, no es milimétricamente concebido, el azar y la improvisación, como la misma artista lo menciona, son el eje del proceso de trabajo. El espacio de la sala es su gran papel, el blanco de la superficie se funde con el afuera, a través de las ventanas de la sala lo irreconocible va adoptando la textura y los colores de la naturaleza.

III HABITAR DESDE LA SUPERFICIE

III. Habitar desde la superficie

“Mientras el ojo humano mire, siempre habrá algo para ver. Cuando miramos algo que está «vacío» no por ello dejamos de mirar, no por ello dejamos de ver algo (...) aunque solo sean los fantasmas de nuestras propias expectativas”.¹



Fig.191 John Armleder, Sin título, Wall paper, 2000

En esta tercera parte queremos concretar dos conceptos que han estado diseminados desde el comienzo del escrito, dos conceptos que, a nuestro modo de ver, diseminados como están, dan cohesión y en parte responden a las preguntas que originaron esta investigación: espacio y habitar.

En torno a la pregunta que nos planteábamos desde la introducción de este texto², cercando la manera, el cómo posibilitar la aprehensión del espacio desde

¹ Sontag, S., *Estilos radicales*, Punto de lectura, Madrid, 2002, p. 24

² ¿De qué manera es posible abordar el espacio desde su superficie?

su superficie, diremos que el minimalismo, al transformar el simbolismo ilusionista de la superficie por el realismo del espacio, abrió la posibilidad de concebirlo -al espacio- dentro de la obra, no solo como recipiente, sino como contenido en sí. La adhesión de las obras al lugar físico dejó al descubierto la teatralidad de la galería, dejando abierto el soporte en su propia naturaleza. Pisos, paredes, techos, escaleras cobraron protagonismo en la configuración de acciones corporales e instalaciones; así el cubo blanco se desplegó manifestando toda su presencia.

De esta manera, hemos introducido la idea de espacio desde el arte vanguardista europeo, la arquitectura moderna y las obras minimalistas y post minimalistas; sin embargo dado el protagonismo del habitar el espacio que proponemos en el recorrido de esta investigación, se hace necesario puntualizar los alcances, así como su significación, en la obra de dos artistas que proponen una idea del espacio y de lo habitable diferente al planteamiento inferido de las obras minimalistas.

Las nociones de espacio entrópico en la obra de Smithson parten del encuentro con el paisaje de la ciudad, más aún la periferia de la ciudad, en contraste con el espacio interior donde se insertaban los objetos minimalistas. Dentro del recorrido por este nuevo territorio Smithson encuentra los monumentos de un paisaje nuevo, al llevar fragmentos de estos paisajes al contexto institucional del arte (desde el espacio exterior hacia el espacio interior) surge una desestabilización del lugar, dado que estos fragmentos no pertenecen ya a ningún sitio.

Esta extrañeza en las obras de Smithson se distingue en diferentes obras, como en sus espejos donde podemos ver como “(...) para Smithson, la entropía era menos

una condición de las fronteras superadas en un espacio visualista dominado por un sujeto trascendental, que una función de la ceguera estructural provocada por una especie de enigma simulacral que asombrosamente no tiene en absoluto lugar en el espacio.”³

Simultáneamente, a través de la obra de Gordon Matta-Clark queremos acercarnos al habitar el espacio como acto efímero; de acuerdo con las condiciones de su trabajo, se nos permite pensar de nuevo en la arquitectura, o mejor dicho en las *anarchitectural pieces* de Matta-Clark, desde una perspectiva anti escultórica e incluso anti constructiva ya que las obras de Matta-Clark no precisan de adición de materia y tampoco esculpen o erigen formas permanentes. El trabajo de Matta-Clark, dentro de las connotaciones utópicas y políticas, que se infieren de su aproximación a una revisión de los propósitos de la arquitectura y la ética urbanista, arroja hacia el vacío perforando la ciudad, la naturaleza del desperdicio, la impermanencia y versatilidad de la materia y porque no de la vida misma.

Los espacios negativos que Matta-Clark perfora en la arquitectura son cada vez más complejos y visuales, pero también cinestésicamente, asombrosos. Visitar sus trabajos finales era ser capturado por el vértigo, como si de repente uno se diera cuenta que no se podía diferenciar entre la sección vertical y el plano horizontal (una indiferenciación perceptual particularmente peligrosa en un pedazo de queso suizo lleno de agujeros que se reflejan uno en el otro y hacia todas las direcciones), como si a fin

³ Krauss, R., “Entropy”, Bois, Yve-Alain, Krauss, R., *Formless. A User’s Guide*, Zone Books, New York, 1999, p. 77

de aprender "qué es el espacio", fuera necesario primero que perdiéramos nuestra sujeción de seres erguidos.⁴

Desde la obra de estos dos artistas iremos acercándonos al concepto de espacio desde el exterior (espacio público, la ciudad, el campo) hacia el interior (espacio íntimo, la casa), para aproximarnos a las intervenciones sobre muro, como la posibilidad de habitar el espacio desde su superficie en la cotidianidad.

Persiguiendo esta idea quisimos mencionar algunos artistas contemporáneos, agrupados por una suerte de elementos que son familiares para algunos, relaciones tendidas sobre el campo de la pintura y el dibujo que conectan el arte con la vida, equiparando el hecho artístico al acto decorativo, al diseño y al oficio. Insertando dentro del lenguaje establecido del arte (vanguardista, abstracto, minimalista), lo ornamental sin ser delito; secuela de la agitación de los años precedentes, hemos percibido un criterio más plural y un concepto de arte menos obligado o quizás menos contenido que entonces.

De esta manera distinguimos tres vertientes, a grandes rasgos, que han direccionado nuestra búsqueda, la primera se encuentra en la riqueza bidimensional: del dibujo a la pared, de la idea al espacio físico. Una primera pesquisa de todas aquellas obras y artistas que han explorado la intervención directa sobre paredes sin un ánimo representativo; la segunda dirección se da dentro de los terrenos de lo decorativo, aquellas intervenciones que linden los ámbitos de lo ornamental, es decir que sin sujetarse a referentes externos operen dentro de sus propiedades intrínsecas -parafraseando a Frank Stella- donde lo que se vea sea lo que es; el tercer aspecto será la importancia en la ejecución del trabajo, la incorporación del elemento físico en la repetición de un motivo, en la

⁴ Bois, Yve-Alain, "Threshold", Bois, Yve-Alain, Krauss, R., *op. cit.*, p. 191

consecución casi obsesiva, a veces ensimismada de la labor; una cierta humildad que pasa desapercibida en el tono efímero de las intervenciones *in situ* sobre los espacios públicos y expositivos o por un cierto anonimato de la esfera artística, siendo su lugar de emplazamiento el interior de espacios domésticos y privados.

No todas las obras que proponemos se insertan dentro de los tres lineamientos, tampoco lo buscamos así. Algunas inciden directamente sobre las paredes, se propagan sobre otras superficies (papel, adhesivos, proyecciones, telas, mobiliario, objetos), o siguen la energía de la repetición mecánica configurando estructuras tridimensionales, que abonan el campo de la manualidad. A todas ellas se les puede llegar a calificar como bonitas, decorativas u artesanales sin que estos apelativos causen molestia alguna o resten potencia a la obra.

Trazamos una línea desde la primera parte, con William Morris y las *Arts & Crafts*, pasando por las escuelas de diseño y artes aplicadas del siglo XIX que surgieron dentro de la vanguardia europea, para comprender un poco de donde surgió la división entre artes y oficios, como el nacimiento del diseño zanja la diferencia al establecerse como puente entre las artes puras y las que desempeñan una función en la cotidianidad. Saltamos de Europa y el fin de las vanguardias modernas a Norteamérica y las nuevas vanguardias post-modernas, inquietas por desarmar todo aquel pasado. Sin embargo la propia pintura abstracta cayó en lo discursivo posibilitando una antítesis de gran repercusión como el minimalismo. Es así que rodeando tangencialmente la pintura abstracta, a través de los postulados minimalistas, incursionamos en la realidad de los materiales, en su presencia física y contundente casi vulgar.

El que ha conseguido el éxito y aquellos que han llegado tienden a negar a sus parientes pobres. (...)Durante estos tiempos de

fermentación a principios de siglo, las palabras «ornamento» y «decorativo» todavía no eran feos vocablos en la crítica de la pintura.⁵

La mirada desde el *pop art* sobre lo popular y la sociedad de consumo, una mirada “Duchampiana”, por decirlo así, en la maestría de la descontextualización volcó dentro del campo artístico un novedoso muestrario de imágenes y objetos. Las tramas mediáticas de Roy Lichtenstein y las superposiciones de Sigmar Polke aumentaron la tensión superficial, aludiendo a la masiva reproducción consumista tanto como a la misma tela impresa. En Francia el grupo *Support & Surfaces* (1966) ahondaba en la superficie pictórica como material más que como mero soporte, el lienzo ya no era la tela inmaculada, sino una trama física con la cual interactuar y trabajar.

Quizá la tendencia de los años ochenta y noventa llamada *Neo-Geo* esté en deuda con el trabajo *in situ* de Daniel Buren, que propició la lectura de la obra desde la



Fig.192 Daniel Buren, *Four Gates*, *Skulptur Projekte Münster* (1987), 2007

superficie de la arquitectura. La reinterpretación-adaptación que hicieron los artistas del *Neo-Geo* sobre el minimalismo, hacia una sociedad marcada por la tendencia y el estilo, logró desempolvar el mobiliario y hacer de lo retro la marca de instalaciones dentro y fuera del circuito expositivo.

La aproximación hacia el espacio por la vía de la superficie, acotada ya en varias ocasiones, de su propia piel como acto decorativo va cada vez haciéndose más patente. Largo es el

⁵ Gombrich, E.H., *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.95

camino desde la pintura rupestre de las cuevas de Altamira, sin embargo nos atrevemos a decir que el sentimiento por habitar el espacio sigue siendo el mismo, porque “cubrimos así el universo con nuestros diseños vividos. No hace falta que sean exactos. Sólo que estén tonalizados sobre el modo de nuestro espacio interior.”⁶

Actuar sobre una superficie, concretamente sobre una pared nos lleva a reflexionar acerca del espacio, su presencia física, su transformación e incluso su desaparición. La acción de intervenir e incidir en un espacio, sea en el contexto natural o urbano, abrió la obra de arte hacia el camino de la fugacidad, esta actitud, opuesta a la instauración permanente, nos deja ante un arte efímero que, aún siendo en ocasiones monumental como en muchas obras del *Land Art*, tiende a la desaparición, de ahí que su materialización sea todo aquello que registre su acontecimiento, es decir las pruebas (audio, video, fotografía, mapas, escritos, etc.) de que alguna vez existió.

Tomaremos el caso de la metáfora musical para calificar este método de creación⁷, donde las obras *in situ* se transforman en partituras, que aguardan ser tocadas para cobrar vida en los espacios expositivos; ya sea a mano del propio creador o a manos de terceros, como en el caso de las obras de LeWitt y de la mayoría de artistas contemporáneos.

Una nueva actitud frente al espacio ha ido surgiendo desde el arte, ante la sacralización de espacios privados/públicos, íntimos/sociales nacen las obras que se involucran con la cotidianidad, procurando una experiencia vívida con el espacio privado como la casa. Este tipo de obras no procuran establecer una

⁶ Bachelard, G., *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998[1957], p. 42

⁷ Como lo plantea Denus Riout, “Un art d'exposition (notes sur des œuvres à éclipse)”, *Intra-muros*, MAMAC, Nice, 26 de junio al 14 de noviembre de 2004, p. 12-17

división entre un arte funcional o diseño de interiores o decoración frente a instalaciones e intervenciones artísticas. Para artistas como Tobias Rehberger, Gerwald Rockenschaub, Jorge Pardo o Mônica Nador, entre otros, las distinciones entre diseño, decoración y arte son cosa del pasado.

Cada vez más los territorios íntimos nos hablan de lo público, a través de prácticas globales no sólo se ha logrado homogenizar el acceso a la tecnología y demás facilidades mediáticas, sino que también han salido a flote experiencias comunes, problemáticas similares e imágenes compartidas. No en vano la proliferación de redes sociales a través de Internet nos sitúa dentro de la pérdida de límites entre nuestras esferas de acción. La casa no es solamente un símbolo del núcleo tradicional familiar, es de igual forma la célula donde el individuo satisface sus necesidades y a la vez manifiesta libremente su identidad.

*Back to basics*⁸, se escucha con bastante frecuencia dentro del lenguaje de la moda, en cuanto a tendencias se refiere, y en el arte acontece, poco más o menos el mismo proceder. “En un tiempo saturado de imágenes, formas y sonidos, reducir, depurar, filtrar terminan siendo los gestos más elocuentes”⁹. Depurar en el lenguaje del arte sería regresar a los epítetos minimalistas, como hemos venido observado a través de la serie de trabajos y artistas planteados, los problemas que afectaron al ornamento no se pueden encabezar en la figura de Adolf Loos, el problema en torno a lo decorativo data de tiempo atrás, sin embargo con Loos nos quedó claro como la vuelta sobre principios básicos (funcionales, económicos, estables), eludiendo los matices morales del discurso, sería una constante venidera de los movimientos artísticos.

⁸ De vuelta a lo básico, término empleado en moda para hablar de prendas, estilos, diseños y colores sencillos e imprescindibles, clásicos que no pierden su vigencia.

⁹ Zabalbeascoa, Anatxu (et. al), *minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 6

Por nuestra parte regresamos a los *Wall Drawings* de LeWitt, para citar una apreciación que abona la vía por la cual hemos transitado hasta entonces. Transmutando la fuerza del objeto, de la intervención a través de la humanidad de quién observa enriqueciendo así el carácter minimalista.

A lo largo de un día soleado, los rayos de sol golpean brillando como manchas sobre el piso, iluminando la paleta de colores radiantes de LeWitt. Incluso en un día gris las superficies exteriores de cristal de ambos edificios, reflejan sobre el piso los colores vibrantes y audaces, las formas geométricas regresan al observador. Estos reflejos cambian con el paso del viandante que se mueve en torno suyo, cuando el sol y los cambios atmosféricos pasan desde el cielo sobre el techo de cristal. En condiciones ideales, es un carnaval de color, luz y movimiento.¹⁰

La descripción sensible de que se hace de una obra *in situ* de LeWitt nos lleva a pensar en la tendencia hacia la experiencia efímera que las obras de arte experimentan de manera “explícita en los años 60 (instalaciones, *in situ*, arte en la naturaleza), no obstante, sólo con el paso histórico de una cultura de los objetos y de las permanencias a una cultura de los flujos y de las inestabilidades globalizadas”¹¹ vemos como pervirtiendo el minimalismo, habitándolo en lo decorativo y aún más, reiterando en lo decorativo la interacción con los colores y las superficies, los gestos y las repeticiones se emprende la cercanía al lugar.

¹⁰ “Throughout a sunny day, beams of sunlight strike bright patches on the floor, “high lighting” LeWitt’s selection of radiant colors. Even on a dull day the glass surfaces of both buildings’ exteriors bounce the floor’s vibrant hues and bold, geometric shapes back to the viewer. These reflections shift as the viewer moves about, and as the sun and changes in weather conditions pass over the glass ceiling. Under ideal conditions, it is a carnival of color, light, and movement. (...)” Miller-Keller, Andrea, *Bars of Color within Squares* (MIT), A Percent-for-Art Commission for the Physics, Department of Materials Science and Engineering, and Spectroscopy Lab Infrastructure Project The Green Center (MIT Building 6C), Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2007, p. 1

¹¹ Buci-Gluksmann, Christine, *Estética de lo efímero*, Arena, Madrid, 2006[2003], p. 15

Habitar desde la superficie al espacio, se antoja como una onda expansiva que parte del gesto para apropiarse del lugar, ya que en la reiteración del ornamento se construye sobre el espacio, concretamente en nuestro caso sobre la pared, la visión misma de sus componentes. Incidir sobre las paredes, es para nosotras un acto decorativo tanto como lo es la instalación, o como lo es el dibujo a las marcas sobre la tierra.

8. Algunas consideraciones sobre los conceptos de espacio y habitar

Antes de aproximarnos a definir los conceptos de espacio y de habitar, que venimos empleando desde el inicio de esta investigación, queremos traer de nuevo a colación las preguntas sobre las cuales gira nuestra búsqueda, no sólo para recapitular sino también para puntualizar su importancia.

De esta manera en torno a las preguntas que nos hacíamos¹² surgía una hipótesis: Habitar el espacio desde su superficie es un gesto decorativo, donde los elementos: habitar, espacio, superficie y gesto decorativo configuran la trama y desarrollo de nuestra investigación. Ya hemos cercado, de alguna manera, desde las vanguardias y el arte minimalista los puntos en que se van relacionando estos elementos, sin embargo al hablar de espacio y aún más de habitarlo desde la superficie vemos necesario ampliar las definiciones de estos conceptos.

La época actual sería tal vez la época del espacio. Estamos en la era de la simultaneidad, estamos en la era de la yuxtaposición, la era de

¹² ¿Cómo habitar el espacio desde su superficie? De la que se desprenden otras cuestiones como:

¿Es posible abarcar el espacio desde su superficie?

¿Se pueden vincular arte y vida desde la intervención –efímera o permanente- en espacios habitados?

¿El acto decorativo está motivado por el mismo gesto de intervenir el espacio, en términos artísticos?

¿Cómo vincular el arte con los gestos ornamentales mínimos y efímeros de la vida cotidiana?

¿Es lo decorativo el gesto cotidiano del habitar?

la proximidad y la lejanía, la era de la contigüidad y la dispersión. Nos encontramos en un momento, (...), en el cual el mundo ya no se experimenta tanto como una gran vía que se extiende en el tiempo, sino como una red que une puntos y que entrecruza su madeja.¹³

El concepto de espacio, ha sido cercado desde diferentes puntos de vista como la filosofía y la matemática, en diferentes momentos históricos, por esta razón y aunque nuestra necesidad sea el encontrar las consideraciones del espacio dentro del arte, nos acogeremos al breve recorrido histórico planteado por Michel Foucault en el escrito *Espacios diferentes*, citado al inicio de este apartado, así como al camino que traza Javier Maderuelo en su libro *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*, que hemos citado en capítulos anteriores. De tal suerte que la expansión del concepto de espacio irá haciendo que contemplemos ciertos elementos como límite, campo y lugar hasta llegar al concepto de habitar, donde tomaremos las ideas expresadas por Heidegger en la conferencia pronunciada en 1951: *Construir-Habitar-Pensar*, además de otras fuentes para ir rastreando aquello que llamamos la experiencia interior con el espacio.

De alguna manera nuestra concepción sobre un espacio habitable a través de los gestos cotidianos como la decoración, se apoyan en la idea del espacio como interacción recíproca entre los elementos que acontecen. Como veremos, aunque a veces sea complicado desligarse de la idea del espacio como un vacío dentro del cual nos situamos, es decir dentro de un ente que nos contiene, no resultan tan inabarcables para la experiencia las teorías de un espacio-tiempo relativo o de un espacio como campo de relaciones. Como dice Bachelard en referencia a un verso de Rilke: “todo sentimiento que nos engrandece planifica

¹³ Foucault, M., “Espacios diferentes” (conferencia impartida en 1967), Lebrero, José (comisario), *Toponimias (8) ocho ideas del espacio*, Fundación “La Caixa”, Madrid, 1 febrero-10 abril 1994, p. 31

nuestra situación en el mundo”¹⁴ a lo que agregaríamos que nuestra situación en el mundo es tan breve que cualquier acto debería ser considerado como un gesto efímero, una intervención sobre las superficies que pudiera ser reciclada, desmontada y evaporada

8.1 Espacio

La primera aproximación que tenemos con la definición de espacio proviene del diccionario, donde leemos, entre varias definiciones, las siguientes afirmaciones:

- Extensión que contiene toda la materia existente.
- Parte que ocupa cada objeto sensible.
- Capacidad de terreno, sitio o lugar.¹⁵

De esta manera tenemos que espacio es: una extensión contenedora, localización de un cuerpo y lugar; todas las afirmaciones son ciertas, de alguna manera el espacio que manejamos en la tierra es un espacio “continuo, isótropo, abstracto, inerte e isométrico, aquel que se visualiza como una trama cartesiana vacía, dispuesta a ser ocupada física o conceptualmente (...)”¹⁶, podríamos añadir que a través de la experiencia sensible aprendemos a movernos y establecer relaciones con los demás cuerpos dentro del espacio de manera heterogénea, descubriendo subjetividades dentro de la noción del espacio como mero contenedor. Sin embargo debemos distinguir que:

¹⁴ Bachelard, G., *op. cit.*, p. 242

¹⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa, Madrid, 22ª edición, 2001, Tomo I, p. 971

¹⁶ Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960- 1989*, Akal, Madrid, 2008, p. 13

La experiencia de la existencia y cualidades de lo que llamamos espacio se aplica a la idea de espacio físico, es decir, al medio en el cual se ubica y se mueve el cuerpo, al volumen desocupado que surge sobre el plano del suelo que se pisa y que se extiende hasta donde abarca la mirada, a los límites visuales que acotan el horizonte.¹⁷

Para rastrear apropiadamente el concepto de espacio, como mencionábamos anteriormente, hay que tener presente que ha sido considerado desde diferentes perspectivas, dentro de las cuales se han encontrado tres problemas diferentes, o mejor dicho tres órdenes de problemas:

1. El problema acerca de la naturaleza del espacio.
2. El que rige en torno a la realidad del espacio.
3. El concerniente a la estructura métrica del espacio.

Donde la respuesta a este último problema no es más que geometría y sus diferentes respuestas constituyen diferentes geometrías.

El primer problema concierne al verdadero y propio concepto de espacio, es el problema acerca de la exterioridad en general, esto es de la relación extrínseca entre los objetos. Einstein, en el prefacio a un libro histórico acerca del concepto de Espacio (Max Jammer, *Concepts of Space*, 1954), ha distinguido dos teorías fundamentales del Espacio que son: a) Espacio como la cualidad posicional de los objetos materiales en el mundo; b) El espacio como el continente de todos los objetos materiales. A estos dos conceptos se puede

¹⁷ Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 12

agregar otro, que el mismo Einstein ha creado: c) El del Espacio como campo.¹⁸

La primera concepción de espacio, es decir del espacio como lugar (*topos*)-posición de un cuerpo entre los demás cuerpos- sería definida por Aristóteles en el libro IV de *Física*, donde a través de la reflexión sobre los conceptos de lugar, vacío y tiempo afirmó que el espacio era: “contenedor en el cual se ubican y desplazan los cuerpos. No es forma ni materia, ni tampoco es parte de la cosa, sino que el lugar «es el límite del cuerpo contingente»”¹⁹. Hay que tener presente que para los filósofos griegos anteriores a Aristóteles, la reflexión en torno al espacio se generaba como la oposición entre lo vacío y lo lleno y prevalecía la idea del espacio como vacío, una nada en la que se mueven las cosas.

Esta teoría del espacio como localización, en palabras de Foucault, constituido por la jerarquía, oposición y entrecruzamiento de lugares (sagrado-profano, celeste-terrestre, abierto-protégido, urbano-campestre, etc.) predominó en la antigüedad y fue aceptada durante toda la Edad Media; continuando con Foucault, a partir de Galileo (siglo XVII) la extensión sustituiría a la localización, dado que Galileo abrió la noción de un “espacio infinito e infinitamente abierto, [donde] el lugar de una cosa no era más que un punto en su movimiento, al igual que el reposo de una cosa no era más que su propio movimiento indefinidamente detenido”²⁰. A través de la observación y el análisis del cielo, Galileo derrumbó la teoría de las esferas de Aristóteles²¹ y al afirmar que es la tierra quien gira alrededor del sol, este

¹⁸ Concepto de espacio: Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª edición, 1974, pp. 434-439

¹⁹ Aristóteles, *Física*, libro IV, Gredos, Madrid, 1995, pp.208-239, citado en: Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 17

²⁰ Foucault, M., *op. cit.*, p. 32

²¹ Concepción de un sistema solar basado en el sistema homocéntrico de Eudoxo, donde esferas cristalinas encierran un universo esférico y finito. La esfera de la Tierra sería el centro del universo, y todo lo semejante a ella flotaría en el cosmos y se desplazaría entorno a ella, girando eternamente. (ver Aristóteles, libro duodécimo VIII, *Metafísica*, Espasa, Madrid, 8ª edición, 1975, pp.269-274)

principio de movimiento introdujo la posibilidad de creer en un espacio absoluto, dado que el reposo y el desplazamiento de los cuerpos no alteran la homogeneidad del espacio.

Volviendo a los tres conceptos de espacio que diferenciaba Einstein, donde el primero sería el de localización de Aristóteles y el segundo sería el del espacio como contenedor de todas las cosas materiales, con independencia de los objetos, nos encontramos en este segundo caso con la idea del espacio absoluto, introducida por Galileo y demostrada por Newton a través de las leyes de movimiento.²²

La tercera teoría propuesta por el mismo Einstein, del espacio como campo cuatridimensional, se desprende de su teoría especial y general de la relatividad (1905-1915) donde mediante un modelo matemático, Einstein logró debatir las leyes mecánicas de Newton, así como la ley de la gravitación. Aunque no es nuestra finalidad la exposición física de esta teoría, a grandes rasgos podemos decir que Einstein derrumbó las ideas absolutas (fijas) en torno al espacio y al tiempo, introduciendo la noción del espacio-tiempo relativo (sujetos a movimiento) gracias a la velocidad de la luz como constante absoluta, dado que es la misma para cualquier cuerpo, a cualquier aceleración y masa.

Las implicaciones de la teoría de Einstein han tenido mayores repercusiones de las que podríamos mencionar, sin embargo para un público alejado del mundo de la física y la matemática resulta imperceptible captar las implicaciones de la teoría dado que las magnitudes que podemos manejar y experimentar en la tierra

²² **Inercia:** todo cuerpo continúa en su estado de reposo o de movimiento uniforme y rectilíneo si sobre él no actúa ninguna fuerza. **Dinámica:** si sobre un cuerpo actúa una fuerza, se produce un cambio de movimiento proporcional a la fuerza y en la misma dirección de ésta. **Acción y reacción:** Cuando un cuerpo ejerce una fuerza sobre otro, este último reacciona con igual fuerza sobre aquél. (*Gran Enciclopedia Universal*, Espasa, España, 2004, Vol. XIII, pp. 8451, 8456)

resultan nimias ante las magnitudes cósmicas donde actúan las variables de la teoría de Einstein; “por lo tanto, las categorías de espacio que manejamos desde la estética y el arte dependen de otro tipo de factores de carácter emotivo, existencial, formal y material.”²³

La teoría de la relatividad, prescindiendo de su convencionalismo, nos dice que los hechos del universo tienen un orden cuatridimensional. Afirma también que entre dos hechos que están próximos en este orden, hay una relación llamada «intervalo» que es capaz de ser medido si se toman las precauciones convenientes. Nos dice además que el «movimiento absoluto», el «espacio absoluto» y el «tiempo absoluto» no pueden tener significación física alguna. No son aceptables las leyes de la física que suponen estos conceptos. En sí mismo, esto difícilmente es una ley física. Se trata más bien de una regla práctica que nos permite rechazar como insatisfactorias algunas leyes físicas propuestas.²⁴

Aunque desde el punto de vista estético no sean perceptibles las características del espacio-tiempo de la teoría de la relatividad, esto no implica que la teoría no haya transformado la concepción sobre el universo y nuestra presencia dentro del cosmos, de manera ingenua podríamos pensar que todo está en movimiento, de hecho por medio del movimiento se aleja la idea de un espacio como “mero vacío entre masas para convertirse en un ente activo”²⁵, así las ideas sobre un universo en expansión o contracción ya son suficientes para plantear bastantes discursos filosóficos e incluso demográficos.

²³ Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 13

²⁴ Russell, Bertrand, *el ABC de la relatividad*, Ariel, Barcelona, 1989[1925], pp. 120-121

²⁵ Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 29

Ya para finalizar quisiéramos invocar la imagen que explica de manera sencilla y gráfica la fuerza gravitacional de Einstein: imaginemos al espacio como una superposición de espumas, cojines o alfombras donde al dejar caer una pelota se experimentará un deslizamiento y por tanto un hundimiento de la superficie, de esta manera la atracción que actúa de este elemento hacia otros más pequeños o menos pesados explica la noción de un campo gravitacional individual de cada cuerpo; Einstein sugirió que la gravedad no es una fuerza como las otras, sino que es una consecuencia de que el espacio-tiempo se encuentra deformado por la presencia de masa (o energía, que es lo mismo si atendemos a la ecuación $E=mc^2$). De esta manera los cuerpos como la tierra no se mueven en órbitas cerradas porque haya una fuerza llamada gravedad, sino que se mueven en lo más parecido a una línea recta, pero en un espacio-tiempo que se encuentra deformado por la presencia del sol, en el caso de nuestro sistema solar.

Puede ser impreciso, pero encontramos esta idea en perfecta conexión con la idea de Foucault sobre el espacio como emplazamiento, que comentaremos a continuación.

Según Foucault, actualmente el espacio se precisa como emplazamiento, el cual “se define por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos: formalmente se las puede describir como series, árboles, cuadrículas”. La noción de vecindad lleva implícita la idea del límite y al hablar de límites estamos dando por sentada la existencia del sitio y por consiguiente la existencia de un algo a lo cual pertenece. La reflexión que nos propone Foucault se involucra con aquello que llamamos espacio exterior. Así, lo que Foucault nos quiere decir es que “vivimos en el interior de un conjunto de relaciones, las cuales definen emplazamientos que son irreductibles entre sí y que no se pueden superponer”²⁶. Dentro de estos

²⁶ Foucault, M., *op. cit.*, p. 33

emplazamientos él se centrará en dos categorías, que aunque se relacionan con los demás tipos de emplazamientos los contradicen, estos serán:

1. Utopías, que serán emplazamientos sin un lugar real
2. Heterotopías, como lugares diferentes del emplazamiento que reflejan

Estas dos categorías las dejaremos para más adelante dado que se relacionan directamente con la obra de Robert Smithson y con el trabajo de Gordon Matta-Clark.

Después de todo lo expuesto cabe decir que el espacio siendo el mismo ha pasado por varias definiciones, o intentos por expresar su naturaleza como: vacío, lugar-límite-localización, extensión homogénea y absoluta, campo espacio-temporal y emplazamiento, para llegar finalmente al espacio como el conjunto de relaciones entre los cuerpos.

Las distintas consideraciones de que ha sido objeto el espacio se han fundido a veces en una sola teoría general: la geométrica (el espacio como lugar de las dimensiones), la física (el espacio en relación al tiempo), la gnoseológica (el espacio como categoría), la psicología (el espacio como objeto de la percepción, como resultado de la experiencia vivida), la ontológica (el espacio como determinación y caracterización de ciertos tipos de seres) y la metafísica (el espacio como noción base en la comprensión de la estructura de la realidad).²⁷

²⁷ Barañano, Kosme De, *Chillida-Heidegger-Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1992, p. 28

Así mismo el concepto dentro del arte se ha ido transformando, inicialmente la escultura trabajaba con la idea del espacio en tanto vacío y lleno de materia y poco a poco se fue abriendo a la idea del espacio como conjunto de relaciones. Es la idea que perseguíamos cuando introducimos al objeto minimalista como presagio del diálogo entre las obras y el espacio que las circundaba. Así mismo el espacio dejó de ser un elemento esencial y particular de la escultura para formar parte de obras tanto tridimensionales como bidimensionales. El espacio como sustantivo ha pasado a ser una acción gracias a la idea introducida por Heidegger del espaciar como el hacernos un lugar y por ende habitar.

8.2 Habitar

Dentro de los sinónimos que tiene la palabra habitar encontraremos algunos como: vivir, morar, residir, ocupar, anidar, estar, establecerse, amueblar, echar raíces, dentro de otras tantas igualmente significativas para los propósitos de esta investigación. “La referencia del hombre a lugares y a través de los lugares, la referencia del hombre a espacios descansa en el habitar”²⁸, de esta manera encontramos como la idea de espacio se transforma a través del ejercicio de habitar.

Donde encontramos el concepto de habitar, rastreado de manera precisa y a la vez poética es en la conferencia dictada por el filósofo Martin Heidegger: Construir-habitar-pensar, de modo que partiremos de la misma para introducir este concepto.

Teniendo en cuenta que la conferencia se pronunció dentro de un coloquio que tenía por tema la arquitectura y más aún donde se evidenciaban las pruebas de

²⁸ Heidegger, M., “Construir-Habitar-Pensar”, Barañano, Kosme De, *op. cit.*, p.153

una creciente demanda urbanizadora funcional y humanista en el marco de la postguerra, Heidegger propone no sólo qué es el habitar, sino también ¿en qué aspecto pertenece el construir al habitar?²⁹ Para Heidegger “construir es propiamente habitar” y “habitar es la manera como los mortales están sobre la tierra”³⁰.

Podemos puntualizar que el espacio para Heidegger se inscribe dentro de la categoría de espacio tridimensional y se encuentra íntimamente ligado a los cuerpos que se desarrollan y se mueven modificándolo. Para definir el espacio “Heidegger recurre a la etimología germánica de «espacio» y enuncia sencillamente: Der Raum raümt, «El espacio espacia»”³¹. La definición de *raümen* (espacia-desocupa) como “rozar, hacer sitio libre, liberar un [ámbito] libre, abierto”³² según la lectura que hace Félix Duque, en el libro *Arte público y espacio político*, deja abierto el camino a una interpretación más allá de la desarrollada por el filósofo alemán. Así mientras en la conferencia de Heidegger el habitar recoge el construir como sinónimo de protección, siendo el fin primordial dentro de la arquitectura que el construir procure salvaguardar la tierra, la lectura que ofrece Félix Duque abarca los aspectos menos amables dentro de la definición del espaciar, como son: el rozar, abrirse paso, cortar la maleza y limpiar.

Es interesante la reflexión que propone Félix Duque acerca del tono que escoge Heidegger para su ponencia, dejando de lado los aspectos, digamos negativos de la terminología que emplea. Sin embargo para nuestra investigación la lectura que plantea Heidegger en torno al espacio como acción de habitar se hace cada vez

²⁹ Heidegger, M., “Construir-Habitar-Pensar”, Barañano, Kosme De, *op. cit.*, p.127

³⁰ La antigua palabra alemana para construir, «buan», significa habitar. (...)Bauen, buan, bhu, beo son ciertamente nuestra palabra «bin» (soy, estoy) (...) La antigua palabra «bauen» a la que pertenece el «bin», responde: «yo estoy», «tú estás», esto es yo habito, tú habitas.

Ibidem, pp. 129, 133

³¹ Duque, Félix, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001,p. 12

³² *Ibidem*, p. 12

más relevante en sus aspectos positivos. Sin negar que, como dice el mismo Félix Duque, quizá en el terreno del arte ambos aspectos se evidencian de manera directa, evadiendo en parte los juicios morales que suscitan estos términos tras la vivencia cruda de las guerras. Así, el espacial se conecta directamente con el *Land Art* y los *earthworks*, ya que dibujar en la tierra no sólo manifiesta el deseo de poseer sino también de pertenecer. Sin embargo esta declaración de derecho propio sobre el espacio exterior/público también podría apreciarse como una colonización individualista e incluso anti ecológica, no siendo esta investigación el lugar para tal discusión.

A través de la definición propuesta por Foucault sobre el espacio como emplazamiento, las palabras de Heidegger sobre la construcción en tanto habitar cobran una dimensión crucial para entender la importancia de la vecindad, es decir pensar el espacio no sólo como un contenedor inerte sino como un conjunto de relaciones dentro del cual nos movemos diariamente dejando muestras de una residencia efímera, porque al fin y al cabo nuestra presencia es transitoria.

¿Cómo llevan a cabo los mortales el habitar en cuanto cuidar? Los mortales nunca serían capaces de esto si fuera el habitar sólo una estancia sobre la tierra, bajo el cielo, ante los divinos, con los mortales. El habitar es más una estancia junto a las cosas.³³

Según Heidegger el fin primero del construir será el vivir, sin embargo nos advierte que no todas las construcciones son viviendas, lo que nos hace recordar los esfuerzos de los arquitectos modernos en procurar elementos estandarizados para bajar costos pero también su interés por investigar las necesidades reales de los individuos y brindar espacios humanos, es decir lugares habitables. A veces

³³ Heidegger, M., "Construir-Habitar-Pensar", Barañano, Kosme De, *op. cit.*, p.139

damos por sentado el presente en el que nos encontramos, sin embargo hace no tantos años la existencia de edificaciones, que como panales de abejas albergaran un centenar de familias era una imagen futurista impensable. Así los desafíos en la concepción de las ciudades y de las viviendas fueron sorteando paso a paso problemáticas como la distribución de espacios, economía de elementos, funcionalidad en los acabados, atendiendo a la reducción del espacio horizontal de las grandes urbes y a los costos de fabricación. Estos esfuerzos no fueron siempre conquistados dejando sobre la superficie de las ciudades estructuras bastante penosas, conjuntos de viviendas sin mayores atractivos donde toda experiencia lúdica y sensible no encontraba más que terrenos estériles para su desarrollo e integración.

Como comentábamos finalizando la primera parte, al respecto del estilo internacional, algunos proyectos se fueron edificando en contextos fuera de los cuales habían sido concebidos dando lugar a espacios inconexos y homogeneizadores para la experiencia de habitar la ciudad. En otros casos no sólo el modelo se aplicaba sin tener ningún estudio de campo con el contexto dentro del cual se implantaba, sino que además advertía el aislamiento entre cada uno de los propietarios de las viviendas y la falta de espacios verdes y comunitarios.

Así la idea romántica del habitar en el espacio, es decir el derecho a morar un lugar dentro de esta tierra se ha ido transformando desde la idea concebida por Heidegger; pensamos en los espacios de la posmodernidad, aquellos espacios de/en tránsito, que Marc Auge apodara como los “no lugares”³⁴, así como en el concepto de paisaje entrópico de Robert Smithson y las prácticas para recuperar o

³⁴ “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”. Auge, M., *Los no lugares espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1998 [1992], p.83

simplemente para reincorporar estos espacios, quizá en un intento por desacralizar el espacio, donde seguimos condicionados a movernos entre espacios privados/públicos, laborales/ocio, sedentarios/nómadas, etc.

Más allá de las formas de asentamiento, de los trazados, de las calles y de las casas, existe una enorme cantidad de espacios vacíos que componen el telón de fondo sobre el que se autodefine la ciudad (...) Los espacios vacíos son una parte fundamental del sistema urbano, y habitan la ciudad de una forma nómada: se desplazan cada vez que el poder intenta imponer un nuevo orden (...) ³⁵.

La concepción de un espacio antropológico, es decir del espacio como emplazamiento de seres vivos, plantea la idea de un espacio relativo e impredecible, pero a la vez nos hace imaginar múltiples vías para convivir en el mismo, dado que no habitamos de manera individual el espacio, estamos creando relaciones continuamente con personas, objetos, paisajes, elementos de la calle; a través de nuestros recorridos cotidianos surcamos caminos, como lo hiciera Richard Long en *A line made by walking*(1967). Dejando nuestras marcas, visibles o no, en el espacio lo habitamos.

³⁵ Careri, Francisco, *Walkscapes: El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009 [2002], p. 181

9. Espacio entrópico: Robert Smithson



Fig.193 Robert Smithson en la *Spiral Jetty*, Great salt lake, Utah, fotografiado por Gianfranco Gorgoni abril, 1970

“La ciudad actual contiene en su interior tanto espacios nómadas (*vacíos*) como espacios sedentarios (*llenos*), que viven unos junto a los otros en un delicado equilibrio de intercambios recíprocos”³⁶, de esta manera lo que llamamos espacio entrópico entraría a ser parte de estos espacios vacíos, atendiendo a una excepción sobre la idea preconcebida de vacío, ya que no son espacios desocupados, mejor, son aquellos espacios sin ocupación, faltos de solidez. En palabras de Smithson constituirían los no lugares, lugares despojados de toda razón de existir dado que sus propósitos de existencia resultan obsoletos.

La obra de Robert Smithson (1938-1973) no se afilia estrictamente con ninguna tendencia o categoría dentro del arte, tampoco se puede definir a través de teorías filosóficas o científicas, dado que su trabajo se mueve entre varios elementos. Dentro de sus obras encontramos pinturas, objetos que podrían ser minimalistas, dibujos, mapas de recorridos, obras en lugares específicos exteriores posteriormente registrados mediante videos y fotografías, así como también materiales dispuestos en el lugar de exhibición. Como mencionáramos

³⁶ Carerj, Francisco, *op. cit*, p. 24

anteriormente el concepto de lo entrópico entra a jugar un papel fundamental dentro de la obra de Smithson, de igual manera las dos categorías del espacio como emplazamiento formulado por Foucault nos brindan algunas claves para complementar al respecto.

Anteriormente comentábamos como el espacio, teóricamente y en la práctica, ha sufrido una serie de transformaciones, de igual manera la idea de habitar el espacio se ha ido acomodando a la dinámica de la sociedad. La concepción de territorio ha sufrido también varias mutaciones, los espacios naturales se han ido modificando a través de la presencia humana; así, el asentamiento humano dio origen a la agrupación por comunidades y pueblos que se han ido transformando paulatinamente a través de factores políticos, económicos e industriales a lo largo de la historia en densos complejos urbanos, áreas rurales productivas y recodos donde la naturaleza crece a sus anchas sin mayor, o concertada, intervención humana.

De acuerdo al tipo de relaciones que marcan el espacio podemos hablar de distintos tipos de emplazamientos, como ya hemos comentado Foucault nos propone dos tipos que se relacionan con todos los demás al mismo tiempo que los contradicen. En la obra de Smithson queremos hacer referencia a las Heterotopías, como aquellos emplazamientos que sí existen pero que no reflejan los lugares en los que se encuentran. Foucault nos habla del espejo como la heterotopía por antonomasia ya que “convierte este lugar que ocupo en el momento de mirarme en absolutamente real, y, a la vez, en relación con todo el espacio que lo rodea, en absolutamente irreal, ya que para ser percibido tiene que pasar por ese punto virtual del allí”.³⁷

³⁷ Foucault, M., *op. cit.*, p. 34

De esta manera el espejo como uno de los elementos recurrentes en la obra de Smithson se nos revela dentro del discurso de los no lugares, como el elemento clave que a modo de portal nos transporta de un espacio a otro, de un lugar real a otro donde el mismo carece de toda realidad.

Siendo la ciudad el territorio desde donde parte el artista para emigrar consecuentemente hacia la periferia y hacia el campo, cabe anotar las características, a grandes rasgos, de los elementos preponderantes, los nuevos monumentos de la ciudad norteamericana de Smithson. Como hemos mencionado el prototipo del rascacielos predominó sobre el espacio horizontal y vertical de la ciudad ofreciendo a la misma una apariencia de ciudad de cristal. Esta transparencia actúa desde dos vías, por un lado permite que coincidan el exterior y el interior, haciendo “estallar por doquier una estructura flotante, disolviéndola en los resplandores de luz o el paisaje (...)”³⁸ y de otra parte “(...) no deja de intercambiar las dos imágenes distintas que la construyen, la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva”³⁹.

En este sentido la idea del portal, que comentáramos hace un momento a propósito del espejo, nos lleva a incluir también dentro de esta categoría a los mapas ya que plantean no sólo la dialéctica de la movilidad dentro de las obras de Smithson, sino que constituyen una réplica en miniatura del original, un espacio fractal donde el acto de pasar/atravesar desde un lugar a otro se articula con la experiencia del viaje, tan practicada por Smithson. Así, el viaje deja de ser un elemento anecdótico y biográfico cuando encontramos que “(...) se aleja del objeto discreto a través de la noción de la ‘escultura como lugar’, y de un

³⁸ Buci-Gluksmann, Christine, *op. cit.*, p. 42

³⁹ Deleuze, G., *Cinema 2. L'image-temps*, Minuit, 1985, p. 109 citado en : *Ibidem*, p. 43

reconocimiento de la naturaleza transitoria de la materia y de las condiciones espaciales y temporales (...)»⁴⁰.

Al introducir la idea del viaje como elemento detonante en las obras de Smithson no sólo nos encontramos frente al mismo como un traslado con destino y propósito prefijado, sino que nos topamos con una exploración, una deriva decisiva para determinar el espacio que nos afecta y sobre el cual ejercemos una influencia recíproca. “Durante la segunda mitad del siglo XX se considera el andar como una de las formas que los artistas utilizan para intervenir en la naturaleza”⁴¹, experiencias como la de Tony Smith (*On the road*, New York, 1966) viajando por una autopista en construcción o el *tour* que realiza Smithson (*A Tour of the monuments of Passaic*, 1967) por los espacios vacíos de la periferia de New Jersey llevan a dimensionar de manera diferente el espacio como paisaje contemporáneo, donde se hacen eco formas escultóricas residuales y acumulativas dentro de la idea de progreso-adaptación-desuso y abandono urbano.

El andar como práctica artística nos conecta directamente con la deriva situacionista, ya que a través de deambular aleatoriamente y dando cabida a la desorientación se posibilita el encuentro e identificación con esos espacios líquidos de la ciudad. A principios de los años cincuenta, la Internacional Letrista intuía como el vagabundeo por la ciudad podía ser una contestación al arte tradicional y de esta manera “lo asume como medio estético-político a través del cual subvertir el sistema capitalista de posguerra”⁴². Para 1957 la Internacional Letrista se une junto al Comité Psicogeográfico de Londres y al Movimiento

⁴⁰ Gilchrist, Maggie y Lingwood, James, “La ruina de los límites anteriores”, Gilchrist, Maggie y Lingwood, James (comisarios), *Robert Smithson : El paisaje entrópico : Una retrospectiva 1960-1973*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 22 abril - 13 junio 1993, p. 9

⁴¹ Careri, Francisco, *op. cit.*, p. 22

⁴² *Ibidem*, p. 90

Internacional para una *Bauhaus* Imaginista dando lugar a lo que conocemos como Internacional Situacionista. De esta manera se unen esfuerzos de diversos grupos internacionales con un proyecto en común: unir arte y vida en un medio de revolución cultural colectiva lúdica. Uno de los elementos para recuperarse dentro del espacio de las ciudades sería la deriva, entre otros ejercicios, la cual definieron de la siguiente manera:

Deriva: Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos. Se utiliza también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.⁴³

Así la deriva se propone no sólo trazar una nueva cartografía de los espacios entrópicos de la ciudad, sino que también indaga sobre los efectos psíquicos que el medio urbano ejerce sobre el hombre. A la luz del trabajo de Smithson, que carece por completo de rótulos, la deriva se nos ofrece como la manera más acertada para tratar de acercarnos a su obra.

Al instaurar la dialéctica entre lugares y no lugares Smithson está forjando todo el tiempo una redundancia sobre el tiempo pasado y el futuro, al eludir el presente a través de elementos como el espejo que a cada momento nos sacan de la realidad. El encuentro con estos monumentos modernos, como él les llama a estas ruinas entrópicas de la periferia distanciándolas así de todo tinte romántico, no hace sino volver una y otra vez al concepto del “casi”, unas estructuras que se

⁴³ Andreotti, Libero y Costa, Xavier (editores), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ ACTAR, Barcelona, 1996, p. 69

amontonan hasta los escombros, donde no sabemos si fueron o serán y se quedaron en proyecto.

Esta suerte de paisajes entrópicos no es exclusivo de la periferia de las grandes ciudades, el fenómeno de la entropía en la arquitectura y planeación de los espacios sedentarios a desbordado los límites transformando los espacios nómadas y creando en ellos a través del hombre y su deambular nuevos lugares lúdicos y alternativos, así como la desmembración que haría Debord sobre el mapa de París proponiendo nuevos itinerarios, siguiendo así el juego del turismo.

Nos quedan los registros fotográficos, los videos, escritos y mapas de todas las excursiones e intervenciones de Smithson en campo abierto, convirtiéndose en un elogio a lo efímero ya que la misma tierra se habrá ido comiendo algunas huellas y definitivamente cada puesta en escena de sus obras en museos y galerías trastorna la imagen que nos ve en cada uno de sus espejos.

El espacio entrópico existe más allá del exotismo, está claro que no es necesario vivir en países en vía de desarrollo para convivir diariamente entre arquitecturas en estado de transformación perpetua, como lo describía Augé es frecuente encontrar en un mismo lugar la concatenación de diferentes superficies, que de alguna manera se vuelven la historia de una edificación. La imagen más bella será la de los edificios demolidos donde podemos deleitarnos imaginando los espacios de acuerdo al enchapado y al papel decorativo que restan sobre la superficie expuesta, antes espacio interior; encontramos la obra de Gordon Matta-Clark *Wall Papers* (1972) como la plasmación de esta experiencia estética fugaz en el espacio de *Green Street 112* transmutada en decoración de interiores, como el papel pintado de Warhol o el mobiliario de Judd.

Es igualmente frecuente encontrar ciudades e incluso países que todo el tiempo están en constante transformación, es un síntoma de la edad de oro del turismo global el querer reanimar las viejas glorias del pasado que causan interés en el turista. Así es imposible disfrutar de un panorama libre de andamios, o calles libres de cintas de “no pase” y avisos de “estamos trabajando para usted”. Esta inflación de espacios en construcción-destrucción-restauración nos desborda y sin embargo se va incorporando al ritmo de las ciudades hasta ser habitadas.

Los suburbios, para Smithson, tenían unas correspondencias maravillosas con los cristales: al igual que los cristales eran condensaciones de materia y formas geométricas y descriptibles matemáticamente, los suburbios eran condensaciones de asentamientos humanos prosaicos en formas de otro tipo, delimitadas por carreteras, por configuraciones, por estructuras fijas impuestas sobre una vida anteriormente fluida.⁴⁴

De estar presente Robert Smithson quién sabe que opinión tendría de las herramientas virtuales como el *google maps*, por no ir tan lejos, dado que como el mismo afirmaba en torno a los lugares: “no se puede visitar Gondwanaland, pero se puede visitar un “mapa” del mismo”⁴⁵ aumentando si se quiere esa cualidad tan ambivalente de los medios digitales y virtuales que propenden cada vez más hacia la desmaterialización de las experiencias con el espacio, sin ser esto una crítica.

⁴⁴ Larson, Kary, “Los paseos geológicos de Robert Smithson”, Gilchrist, Maggie y Lingwood, James (comisarios), *op. cit.*, pp. 27-28

⁴⁵ Smithson, Robert, “Incidentes del viaje de los espejos en el Yucatán”, *Artforum*, septiembre, 1968, en: *Ibidem*, p. 117

El conjunto de obras de Smithson donde trabaja con espejos y materiales recogidos en sus contextos naturales dejan, a través de su instalación *in situ*, al espacio que los aloja como aquel no sitio del que tanto hemos hablado, así mismo de nuevo la tautología sobre la realidad de un lugar dentro de un espacio que le es ajeno por naturaleza pero dentro del cual existe por presencia activa.

10. Transformaciones efímeras del lugar: Gordon Matta-Clark

“Habitar” es el “beba coca-cola” del urbanismo (...). Habitar es sentirse en casa en todas partes dice Kiesler, pero semejante verdad profética no coge a nadie por el pescuezo, es una bufanda contra el frío, aunque evoque un mundo corredizo. Somos habitados: hay que partir de este punto.⁴⁶



Fig.194 *Day's End*, Pier 52 New York, 1975

Cuando pensamos en la obra de Bachelard *La poética del espacio* nos es recurrente la imagen de la *matrioska*, ya que a través de sus palabras vemos como nuestro espacio interior, nuestros rincones de la casa y lugares se van abriendo hasta llegar a hablar del espacio exterior y universal. De la misma

⁴⁶ Vaneigem, Raoul, “Comentarios contra el urbanismo”, en: Andreotti, Libero y Costa, Xavier (editores), *op. cit.*, p. 120

manera sentimos como el trazado que proponemos en esta tercera parte dibuja un recorrido que inicia desde el espacio exterior universal, y se va adentrando hacia la tierra y los espacios de la ciudad a través del trabajo de Smithson y encuentra en la obra de Matta-Clark (1943-1978) el desplazamiento desde ese espacio topográfico al espacio arquitectónico, para llegar al final de este tercer fragmento hasta nuestro espacio íntimo por definición como es la casa.

Las conexiones entre la obra de Smithson y Matta-Clark se rastrean desde varios puntos; directamente la admiración sobre Smithson hace que Matta-Clark absorba las ideas sobre entropía que él trabaja, sin embargo mientras el trabajo del uno se mueve dentro del terreno del paisaje, la obra de Matta-Clark encuentra su campo de expansión en la arquitectura. Su formación como arquitecto le ayuda sin duda a llevar el principio entrópico de la irreversibilidad⁴⁷ para deconstruir las formas arquitectónicas, rompiendo la composición y preservando la estructura y sostenimiento del complejo ahora escultórico.

Otra de las ideas latentes en la obra de Matta-Clark será el acercamiento a una obra propiamente entrópica, al gastar tiempo y energía sobre espacios a punto de ser demolidos, de esta manera la experiencia que podía tener quién se acercara a su obra como espectador estaba condicionada de antemano a la exclusividad del evento, como quién asiste a los fastuosos efectos de luz y sonido de los juegos pirotécnicos como una experiencia instantánea,



Fig. 195 *Conical Intersect (Etand d'Art Pour Locataire)*, Instalación y video, París, 1975

⁴⁷ Habría que situar como un antecedente claro la obra *Partially Buried Woodshed* (1970) de Smithson en la cual se somete una estructura simple, depósito de leña adyacente al campus de la Universidad del estado de Kent en Ohio, al aumento gradual de peso de tierra sobre su cobertizo hasta el momento en que la viga cediera tras el peso, es decir un punto de rotura sin retorno.

irrecuperable. Sin embargo fuera del tono nostálgico que pervive en el concepto de lo efímero, los gestos de Matta-Clark sobre el espacio, abriéndolo hacia el exterior al mismo tiempo que descubriendo sus entrañas, se constatan a través del registro así como de las piezas extraídas, en muchos de sus trabajos, dispuestas en los espacios de exhibición, donde encontramos una conexión directa con los *non site* de Smithson.

Sobre la relación tejida entre las obras de Smithson y Matta-Clark también se encuentran algunos agujeros, uno de ellos podría ser la diferencia generacional dentro del discurso artístico, como apunta Robert Pincus-Witten Smithson pertenecía a un grupo de artistas intelectualmente más denso, herederos del minimalismo y del arte conceptual donde el formalismo alimentaba “a la naturaleza trascendente de las formas puras realizadas en una geometría idealista”⁴⁸, Smithson era una figura posicionada dentro del circuito del arte mientras Matta-Clark prefería moverse desde una actitud más informal y despreocupada, exhibiendo inicialmente en espacios alternativos e incluso anti-comerciales y confrontando la figura del artista solitario en pos del trabajo colectivo.

Matta-Clark pertenece, por decirlo de alguna manera, a una segunda generación de artistas post minimalistas, toma del minimalismo sin duda algunos elementos tan determinantes en su obra como sería la presencia del objeto, el manejo de la escala para suscitar una experiencia envolvente nunca mejor lograda sino a través de la propia arquitectura.

⁴⁸ Pincus-Witten, Robert, “Gordon Matta-Clark: arte en interrogativo”, Corbeira, Darío (editor), *¿Construir...o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 28

Al observar el conjunto de obras de Matta-Clark, es decir en la mayoría de los casos los registros de las mismas, varias ideas vienen a la mente: arquitectura, deconstrucción, espacio, efímero, reciclaje, descolocación, residuo y utopía; este listado nos ayuda a distribuir sus obras, a grandes rasgos, en tres grupos:

1. escultura procesual
2. deconstrucción del espacio arquitectónico
3. implicación social del arte dentro del contexto urbano/urbanístico

Cuando hablábamos del concepto de espacio Foucault introducía la clasificación de emplazamiento utópico, en ese momento quisimos dejar abierta la conexión hacia el trabajo de Matta-Clark ya que el espacio utópico se define como:

“aquellos emplazamientos que guardan una relación general de analogía directa o inversa con el espacio real de la sociedad. Es la propia sociedad perfeccionada o es lo contrario de la sociedad, pero de todas formas, (...) constituyen unos espacios que son fundamental y esencialmente irreales”⁴⁹

Matta-Clark creía, como joven de su generación, en la sublevación de los ideales en favor de una sociedad igualitaria, de la misma forma en que los artistas se veían a si mismos como “artistas de mono”, emulando así su adhesión a los sectores trabajadores de la sociedad, perseguían como la Internacional Situacionista, y años anteriores la misma *Bauhaus*, la apertura de un espacio de concertación entre el arte y la vida social.

⁴⁹ Foucault, M., *op. cit.*, p. 33

La noción de espacio público, PÚBLICO de todos, como aquellos espacios nómadas donde el individuo fuera de los espacios privados puede estar, se convirtieron en la sociedad capitalista en espacios vigilados por la presencia policiaca y gubernamental. Las actuaciones de Matta-Clark al interior de edificios próximos a la demolición no sólo nos convencen de su ejercicio al margen de las ideas ortodoxas en torno al arte y su papel dentro de la cultura ciudadana, sino que nos ponen de frente ante una dirección desenfadada con respecto a la durabilidad de la obra de arte.

Antes de comenzar a perforar y cortar edificaciones, Matta-Clark se involucraría desde la experiencia informal con materiales ordinarios (sustancias líquidas y sólidos comestibles, objetos reciclados, basura), en obras experimentales donde los métodos se acercaban más a los procesos digestivos y a la alquimia culinaria, que a los modos tradicionales de la escultura. Para Matta-Clark la arquitectura era basura, de modo que no resulta incoherente que configurara un muro a partir de basura comprimida, mezclada con alquitrán y yeso (*Garbage Wall/Homesteading, an Exercise in Curbside living (Survival)*, 1970) adoptando un sistema cíclico donde si de la basura vienes y a la basura volverás. Otra de las acciones que realizaría sería el consorcio para generar empleo a otros artistas, en el restaurante *Food* (1971), este lugar se convirtió en una asamblea permanente de artistas, donde cada día además de servir el menú corriente vegetariano, se celebraba un encuentro colectivo participativo sin ningún marco concertado.

A propósito de una invitación a exponer en Milán Matta-Clark entra en contacto de manera fortuita con un grupo de jóvenes activistas de la ciudad (1975)⁵⁰, sin

⁵⁰ (...) Una de mí mayores influencias en términos de nuevas actitudes fue una reciente exposición en Milán. Buscando una fábrica para «cortar» encontré un complejo fabril abandonado que había sido ocupado por un grupo de jóvenes comunistas radicales. (...) Su programa era resistir la intervención «laissez-faire» de los especuladores inmobiliarios para rentabilizar la propiedad. Su propuesta era que el área fuera destinada para uso de servicios comunitarios, absolutamente

duda alguna, esta experiencia determinante en su obra lo acerca de manera similar al giro experimentado por Constant, cuando se encuentra con la comunidad gitana, instalada en la pequeña ciudad piamontesa de Alba, y la reflexión en torno a su asentamiento provisional que causaba problemas para la población (1956)⁵¹; en ambas experiencias el artista ensimismado se confronta con la realidad social de la vida, así, Constant comienza la serie de maquetas en torno a la *New Babylon* componiendo sobre un complejo arquitectónico las teorías literarias de la deriva situacionista. En el caso de Matta-Clark, el paso de sus intervenciones en el *SoHo*, cuando aún se conocía como la “zona industrial del *South Houston*”, se trasladaron a campos de acción más urgentes como los espacios en amenaza de desterritorialización de los habitantes del *South Bronx*.

En este orden de ideas nos encontramos con lo que llamábamos implicación social del arte dentro del contexto urbano/urbanístico. Si bien es cierto que aunque diferenciamos tres conjuntos dentro de los cuales agrupar sus obras resulta imposible no crear interferencias entre los tres estados. Las esculturas procesuales donde el empleo de materiales reciclados o activos, como en el caso de los líquidos y procesos culinarios dejaba a la luz unas formaciones calientes, que como toda experiencia culinaria dan paso casi instantáneamente a modificaciones en su aspecto y constitución. Este principio de trabajo empírico, sin direcciones daría paso a una serie de dibujos que de alguna manera establecían las directrices para un dibujo en el espacio arquitectónico. La sierra, los martillos y demás herramientas pesadas de transformaron en manos de

necesarios. Mi contacto con esa confrontación fue mi primera toma de conciencia para hacer mi obra, no desde el aislamiento artístico sino a través de un intercambio activo con las preocupaciones de la gente de su propio barrio (...). Matta-Clark, Gordon, citado en: Corbeira, Darío (editor), *op. cit*, p. 151

⁵¹ (...) Aquel día concebí el plan de montar un campamento permanente para los gitanos de Alba, y este proyecto constituye el origen de la serie de maquetas de *New Babylon*. Una *New Babylon* donde se construye, bajo un techo con elementos móviles, una casa común; una vivienda provisional, remodelada constantemente; un campo de nómadas a escala planetaria. CONSTANT, “*New Babylon*”, Andreotti, Libero y Costa, Xavier (editores), *op. cit*, p.154

Matta-Clark en el lápiz que toca el papel o el cortador que perfora el cartón de una maqueta.

Al igual que Smithson, Matta-Clark encuentra en la típica casa suburbial de New Jersey el símbolo de la vivienda arquetípica de la clase media norteamericana; abandonada ella, se antoja la idea de minarla, abrirla en dos para que penetre en su interior aire fresco, renovando así la fachada constreñida y ortogonal del paralelepípedo minimalista. Porque “(...) no construimos arquitectura. Construimos los alojamientos, la elevación, los ambientes que el cuerpo desea en este campo de gravedad (...)”⁵².

Encontramos como, poco a poco, los cortes y perforaciones van adquiriendo mayor complejidad, por ejemplo en *Conical Intersect (Etant d'Art Pour Locataire)*, realizada en un edificio a derrumbar como ensanche del museo *George Pompidou* en París (1975), e incluso una presencia estética más determinada como en *Circus (Caribbean Orange)* de 1978 donde efectivamente desde ciertos ángulos se aprecian los planos como si de la piel de una naranja cortada se tratara.

Todos estos ejercicios realizados dentro del campo real, aunque en espacios ciertamente próximos a desaparecer, afectaron nuestra comprensión del espacio desde un punto de vista temporal e incluso nos alentamos a decir que subversivo.

Dinamitar la forma sin llegar al punto inflexible de la rotura, volviendo a la obra de Smithson de la viga del cobertizo enterrado, es un gesto que se muestra menos violento y sin la agresión del derrumbar y aniquilar por completo. Lo que Matta-Clark intenta preservar, del espacio que encuentra, no sólo es la estructura sino en ella el indicio de una construcción sostenible en medio de las paradójicas

⁵² Fend, Peter, “Nueva arquitectura de Matta-Clark”, Corbeira, Darío (editor), *op. cit.*, p. 177

imposiciones funcionalistas y estéticas que los arquitectos suponen. Creer que se puede subvertir un sistema desde dentro, perforar y agujerear para reconstruir, hacer pasar por el proceso de la deconstrucción las bases sentadas de una arquitectura funcional homogenizada, es la utopía que alojan los cortes de Matta-Clark.

Al comenzar esta reflexión sobre las transformaciones efímeras del lugar en la obra de Matta-Clark, visualizamos la imagen de la obra *Day's End*, dentro de la variedad de imágenes de la obra del artista. A veces los gestos más sencillos resultan los más elocuentes y esta intervención nos sitúa adentro del lugar, al respecto es bastante significativo el testimonio de Joel Shapiro como visitante de aquella obra:

Era un lugar misterioso, decrepito –un espacio enorme-(...) Daba miedo. Las piezas de Gordon eran dramáticas; la substracción de pedazos y partes grandes de edificios. (...) La pieza era peligrosa para quien la contemplaba. ¿Por qué la había hecho? Era espectacular. (...) El muelle era una situación drástica; tenías que cruzar por una plataforma, un pequeño puente que cruzaba el río donde había recortado el suelo. Estabas siempre preocupado por tu seguridad. ¿Cómo puedo salir de aquí? ¿Dónde puedo ir? En lugar de contemplar toda la pieza tenías que tomártela paso a paso, estabas dentro de algo; un lugar y una experiencia.⁵³

⁵³ Conversación de Joan Simon con Joel Shapiro en “Gordon Matta-Clark: A Retrospective”, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985, p. 142, citado en: Diserens, Corinne (comisaria), *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia, 1993, pp. 239-240

El espacio utópico es aquel que no existe, y de esta manera queremos invocar las obras inconclusas, los proyectos que Matta-Clark trabajaba buscando alternativas de subsistencia dentro de la ciudad especulativa, donde la propiedad horizontal no era más que el reflejo de la desequilibrada acción adquisitiva sobre el trazado de la ciudad, que él mismo ridiculizaría comprando en subastas porciones de “suelo excedente”, *Reality Properties: Fake Estates* (1973), entre Queens y Staten Island. La cualidad de la inaccesibilidad era lo que más fascinaba a Matta-Clark, ya que se da por sentado que la propiedad se basa en el factor de uso, decía.

Podría parecer que la cuestión no es sino la antigua división en el eje de siempre, tener/no tener, evidenciada en esos fenómenos característicos de hábitat urbano del fin de siglo que son los homeless y los squatters. La fragancia de la vida en los cartones, la incontestable habitabilidad de las marquesinas, la conversión de la palanca en llave de alguna suerte de intimidad, pondrían en evidencia todas las propuestas arquitectónicas y urbanísticas del siglo sobre formas de vida y estándares de dignidad humana, mínimos básicos sintetizados desde la teoría (...) y desarrollados por la publicidad del diseño (...) y por las revistas de decoración⁵⁴.

Mencionábamos como el contacto con la comuna de Milán direccionó, o mejor aún condensó las ideas de Matta-Clark en torno al arte como elemento activo, participativo e involucrado dentro de la colectividad. La proximidad de su gestión con los ideales de una ocupación libre del espacio inhabitado se encuentra relacionada con los propósitos de varios grupos humanos, alrededor del mundo, agrupados bajo el distintivo de *Squatters/okupas*. La situación dentro de la cual se van gestando estas tácticas de supervivencia, resistencia y reivindicación de los

⁵⁴ Pujals Gesali, E., “Habitar el hábito”, De Julián, C., (comisario), *Rogelio López Cuenca: Home Syndrome*, Sala de Exposiciones “José M^a Fernández”, Obra Cultural de Unicaja, Málaga, 1993

espacios varía según los contextos locales. No es lo mismo hablar de las *favelas* en Sao Paulo, de las invasiones en la periferia de Bogotá que de los edificios abandonados de Londres, Barcelona y varias ciudades Europeas. Acotamos la terminología porque la experiencia que asalta a Matta-Clark desde un acercamiento idealista a las problemáticas sociales de los grupos marginados se basa en la agrupación y la oferta de espacios lúdicos que activen la presencia pública y dinámica de los espacios entrópicos.

La planificación y elaboración de espacios compartidos, que no se instalaran como elementos ajenos sino que fueran organismos protegidos por los mismos habitantes, conformarían una serie de investigaciones sobre estructuras sostenibles suspendidas en el aire, sin apoyo al suelo, membranas en cambio de paredes, estancias flexibles, ligeras, temporales, de rápida construcción y modificación llamadas anarquitecturas. El trabajo en equipo del grupo *Anarchitecture* indagaba en las posibilidades reales para hacerle el quite a la construcción de edificaciones como única vía de habitabilidad.

Una de las primeras experiencias dentro de esta onda expansiva en la obra de Matta-Clark sería el performance *Tree Dance* (1971) para la exposición *Twenty-Six by Twenty Six* en la Galería del Vassar College en Poughkeepsie, New York, donde Matta-Clark atrapó a los actores de la *performance* dentro de unas membranas suspendidas, elaboradas en lo alto de un árbol y estructuradas con cuerdas y otros materiales, así como de escaleras. Esta distribución suspendida sería el punto de partida, así como lo fue el *Rope Bridge* producido en 1968 aún en la facultad de arquitectura hacia los modelos para una anarquitectura efímera.

La febril actividad del grupo *Anarchitecture* no sólo se limitaba a la búsqueda de una alternativa para sustituir las edificaciones pesadas e inertes de la

arquitectura, al abordar los problemas del espacio basura las urgencias en el ahorro de espacio, los mínimos consumos de energía posibles se fueron introduciendo hasta configurar estructuras tan blandas y aéreas que los palafitos y chinchorros⁵⁵ indígenas parecen dar la solución a la masiva ola de hormigón de las ciudades más apretujadas.

El factor movilidad, transformación, adecuación al cuerpo y no viceversa articulan la idea sobre la casa sin paredes, el cuerpo sin órganos con el que pensamos comulgaba Matta-Clark.

“Lo efímero es entonces una experiencia del espacio «postarquitectónico», una energía infinita, donde «todo es provisional»”⁵⁶



Fig. 196

Tree Dance, video 16 mm, 9:32 min, B/N, sin sonido, 1971

⁵⁵ Hamaca ligera, tejida de cordeles o fibras. Real Academia Española, *op. cit*, Tomo I, p. 531

⁵⁶ Buci-Gluksmann, Christine, *op. cit*, p. 63

11. Instalación- intervención-decoración

“El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo. (...)”⁵⁷

Instalación: 1. Acción y efecto de instalar o instalarse. 2. Conjunto de cosas instaladas. 3. Recinto provisto de los medios necesarios para llevar a cabo una actividad profesional o de ocio.

Instalar: (...) 2.Poner o colocar en el lugar debido a alguien o algo. 3. Colocar en un lugar o edificio los enseres y servicios que en él se hayan de utilizar; como en una fábrica, los conductos de agua, aparatos para la luz, etc. 4. Establecerse, fijar la residencia

Intervenir: (...) 14. Sobrevenir, ocurrir, acontecer.

Decoración: 1. Acción y efecto de decorar. 2. Cosa que decora. 3. Conjunto de elementos que adornan una habitación, un ambiente, etc. 4. Arte que estudia la combinación de los elementos ornamentales. 5. Decorado, conjunto de elementos con que se crea un ambiente.

Decorar: Adornar, hermohear una cosa o un sitio.⁵⁸

Al aproximarnos a conceptos tan complejos como instalación, intervención y decoración decidimos dar pasos seguros y partir de lo básico al hallar su definición más universal. El proceso siguiente sería el de adecuar lo que nos arrojó el

⁵⁷ Perec, G., *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 2004, 4ª ed., p. 139

⁵⁸ Real Academia Española, *op. cit.*, Tomo I, II, pp. 734, 1285, 1294

diccionario a la práctica del arte y no al de otros oficios. Sin embargo estas aparentes desviaciones nos dan la clave para prever el resultado de tales adaptaciones lingüísticas. Nos permitimos incluirlas como una retahíla para establecer las relaciones visuales entre las palabras.

Instalar como situar, intervenir como acontecer y decorar como embellecer un lugar.

Queremos enfatizar las relaciones populares que de estas palabras se tienen, en el argot cotidiano quién instala es un electricista, se interviene en asuntos de índole política y quién decora es una mujer. Demasiado simplista reducir así los contenidos, pero es un ejercicio que puede llevarnos a algún lugar conocido.

Cuando la escultura y la pintura decidieron salir de sus marcos y formas contingentes invadieron el espacio, la instalación como expansión del objeto al espacio que lo contiene ya se perfilaba con los *ready mades* de Duchamp, pero quizás hasta los años setenta se vio mediáticamente expuesta y resignificada por los artistas que a través de sus búsquedas personales encontraron en la instalación una manera más directa de actuar sobre el espectador, contagiando su espacio y su hábitat.

Instalación-decoración, la práctica cotidiana de habitar el espacio.

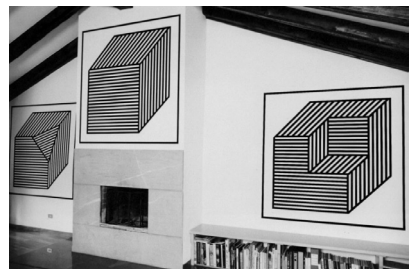


Fig.197 Sol LeWitt, *Wall Drawing #689*, 1991

¿No debía haberme quedado alguna vez el día entero en casa sin hacer otra cosa que habitar? Lograr el día habitando solamente. Habitar; estar sentado, leer, levantar la vista, resplandecer de inutilidad. ¿Qué has hecho hoy? He escuchado. Qué has escuchado? Oh, la casa. (...) ⁵⁹

El habitar se nos revela como el construir, situar, más aún “el gesto arquitectónico fundamental es el de marcar la tierra para instituir un mundo”⁶⁰, el gesto de marcar es dibujo, rayar sobre una superficie es imprimir en ella una marca personal. El instinto cuando uno se “instala” en un espacio nuevo es “decorarlo”, pintar paredes, colgar cuadros, pegar afiches, mover los muebles, hacer un lugar propio, habitar el espacio desde la superficie y desde su magnitud física como el niño que se aventura a explorar el entorno rayando las paredes.

La palabra intervención, como acción de intervenir, lleva implícito en su significado la acción, el movimiento que controla, dirige, limita, suspende, interpone, intercepta, ocurre y acontece como fuerza externa de la materia a intervenir. Esta intromisión, al menos en el campo del arte supone una alteración en las propiedades físicas y conceptuales del espacio en el que se desarrolla.

El espacio por excelencia para crear un impacto evidente es el espacio público. La intervención pretende a través de la desestabilización del significado primero posibilitar nuevas experiencias perceptivas, releer los espacios y las actividades que en ellos se articulan.

⁵⁹ Handke, Peter, *Ensayo sobre el día logrado*, Alianza, Madrid, 1994, p. 86

⁶⁰ Lobo, Ferán, “Signo, Arquitectura, Habitación”, Soláns, Piedad (coordinadora), *Pensar construir, Habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*, Col·legi d'Arquitectes de les Balears y Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca, 2000, p. 67

En este sentido las experiencia de los artistas que en los años sesenta y setenta involucraron dentro de sus indagaciones en torno al arte elementos del teatro y la danza, ayudaron a comprender la importancia del espacio en tanto situación del cuerpo dentro del mismo, a través de elementos ajenos se rastreaban los comportamientos que desarrollaba el individuo para sortearlos o para cohabitar con ellos.



Fig.198 Bruce Nauman, *Square depression*,
Skulptur Project Münster, 1997-2007

Como ya hemos mencionado antes algunas de las experiencias de Bruce Nauman, situando su cuerpo como materia dentro del espacio y sometiendo al mismo dentro de la geometría del lugar, lograron a nuestro entender acercamientos entre el espacio y el individuo sin intermediarios. Configurando de alguna manera un ornamento sobre el espacio a través del movimiento del cuerpo

El retorno de lo decorativo, el eterno retorno!

A través de un elemento u otro las obras de los artistas que proponemos han permitido establecer una lectura favorable a las intenciones que tejen este escrito. Indagando la existencia de los conceptos de arte y decoración desde las obras minimalistas hasta experiencias más cercanas, para analizar lo decorativo como apropiación y transformación del espacio. Un proceso que actúa desde las superficies, que se arma de gestos repetitivos, tramas ornamentales de lo más barroco hasta lo puramente geométrico, patrones enormes o insignificantes e incluso meros planos monocromáticos.

Hemos tratado de ver las obras en conjunto antes que a los artistas, y de leer lo que dicen los propios artistas sobre su trabajo, ya que la impresión biográfica sitúa el trabajo artístico dentro del contexto profano. Siempre que encontramos estos rastros tratamos de seguirlos.

Los artistas que introducimos son: de Suiza (John Armleder, Stéphane Dafflon), Austria (Gerwald Rockenschaub, Peter Kogler, Walter Obholzer), Suecia (Gunilla Klingberg), Alemania (Tobias Rehberger), Reino Unido (Richard Wright, Paul Morrison) y Norteamérica (Tara Donovan, Andrea Zittel, Jorge Pardo-nacido en Cuba).

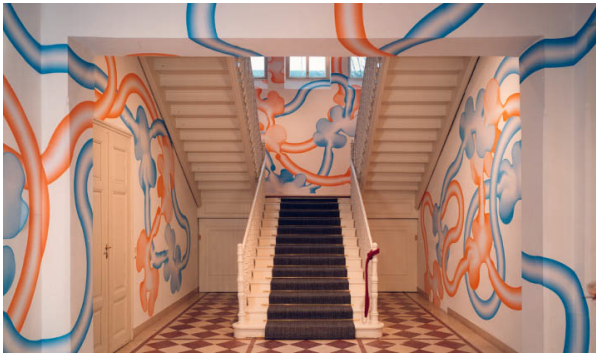


Fig.199 Peter Kogler, *Geometrie & gestus*, Galería Thaddaeus ropac, serigrafía sobre papel, 2001, Salzburgo

Si se observa el conjunto de nombres que proponemos, pueden perfilarse varias relaciones y sub-agrupamientos; de un lado las obras que se orientan más hacia el campo de lo decorativo, en la exploración del ornamento como motivo de configuración, en el empleo de mobiliario y objetos marcadamente provenientes del mundo del diseño, la moda y la decoración. Instalaciones que transforman el espacio desde la proyección o manifestación en las paredes y superficie del lugar expositivo, acercamientos a la cultura doméstica y a la inserción de la vida en el arte y viceversa.

De otra parte algunas obras se decantan más hacia el gesto repetitivo, configurando estructuras tridimensionales e incidiendo sobre objetos cargados simbólicamente, transformando su presencia.

El trabajo de John Armleder, Gerwald Rockenschaub, Tobias Rehberger, Peter Kogler, Stephan Dafflon y Gunilla Klingberg, pueden vincularse a la tendencia de los años noventa llamada *Neo-Geo*, dado que son trabajos que a grandes rasgos se mueven dentro de la apropiación y combinación de elementos gráficos y de la cultura popular, a través de formas geométricas y juegos formales, en apariencia muy cercano al lenguaje cinético y minimalista. Dado su carácter evidentemente decorativo -en parte por el notable uso de colores brillantes, casi puros, planos de gran intensidad, provenientes de las gamas estandarizadas que se emplean en el diseño y la industria, como los colores *pantone*- ha sido asumido como carente de todo planteamiento teórico. Sin embargo el hecho de escarbar dentro de lo habitual logra sembrar ciertas dudas sobre su aparente inocencia/superficialidad formal.

La alusión a la tecnología y las redes de comunicación, así como la estética colorida del diseño y los videojuegos, hacen que artistas como Peter Kogler combinen técnicas y materiales transfiriendo al campo del arte los lenguajes adquiridos de otras fuentes y así instaurar una comunicación en tiempo real.

El guiño más claro hacia el diseño industrial se da en la obra de Andrea Zittel, formalizado en su extensa producción de obras/construcciones con un claro sentido funcional. Vestuario, mobiliario, “arquitectura” portable, son algunos de los experimentos que desarrolla el centro de investigaciones AZ.

Pintar directamente sobre paredes interiores acerca las obras de Walter Obholzer, Richard Wright y Paul Morrison. Así, mientras Morrison despliega enormes motivos florales que aluden al paisaje en el contraste que le brinda el negro sobre el blanco de la pared, Obholzer y Wright realizan un trabajo más sutil. Los frisos y pequeñas intervenciones de Obholzer nos remiten a los frescos de Pompeya, son hermosas ornamentaciones que ponen en evidencia la planitud que envuelve al espacio, paredes, pisos, techos todos elementos que dentro de su esencia plana cercan al vacío haciendo un lugar. Wright también interviene las paredes a través de elementos geométricos, quizá menos orgánicos, que desafían los tiempos de ejecución y la minuciosidad de la labor manual.

Es interesante como las obras de estos autores fuera de los espacios artísticos cobran un sentido de funcionalidad y cotidianidad asombrosa; son incontables los espacios públicos y privados donde se han construido estas obras y en otras oportunidades que han solicitado a los artistas una intervención sobre pared, el recubrimiento de una fachada, la instalación de una obra para decorar un espacio operativo y funcional, habitado por gente del común, que va a convivir diariamente con esta obra, como es el caso del trabajo de Jorge Pardo; una experiencia totalmente diferente, si se quiere, al del espectador que visita en una galería o un museo la obra de estos artistas.

Sobre este punto es donde se desarrolla ese sentido de lo habitable, el generar dentro de la rutina cotidiana la posibilidad de hacer lugar allí donde se denuncia lo público. Un pasillo, una sala de espera, son todos espacios interiores que se manifiestan abiertos al flujo constante de personas. Un flujo que se topa con una superficie intervenida que hace su estancia pasajera diferente.

Lejos del museo y la galería, la obra debe existir por si sola, enfrentarse al desgaste físico y a la interacción con el mundo real. Nos gusta pensar en una obra efímera, que de alguna manera opere dentro de la conciencia ecológica y los ciclos de renovación permanente, que incluya dentro de su naturaleza la desaparición y la transformación constante. Si el recubrimiento se craquela o se marean los tonos por el sol, si el agua se evapora o se diluye la pintura por efecto del agua, si debe borrarse la pared con pintura blanca al finalizar la exhibición o deben recogerse los elementos de una instalación para despejar el suelo, todo ello habla del curso natural que siguen los organismos, dejar de ser para dar paso a otra cosa.

John Armleder

(1948 Ginebra, Suiza actualmente vive y trabaja entre Suiza y New York)

Llegamos a la obra de John Armleder a través de la imagen de un trabajo sin título de 1998, una lámina translúcida de plexiglás amarillo erguida sobre el piso, en primer plano, y al fondo en la pared un motivo geométrico circular en azul y rojo repetidamente pintado sobre el muro a modo de un papel decorativo. En una primera lectura el conjunto parecía desafiar la percepción visual, un juego de ritmos visuales entre el fondo “plano” que destacaba gracias al

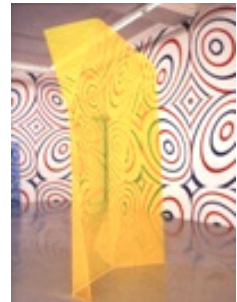


Fig.200 John Armleder, Sin título, 1998

elemento superpuesto, las láminas irregulares del translúcido plexiglás amarillo y azul. Todo nos recordaba, incluso en los materiales (plexiglás y pintura) a los *Rotoreliefs* de Duchamp, como ejercicios ópticos de introducir movimiento en la pintura.

Desde esa primera visión y tras la incorporación en el archivo de variadas obras tuyas podemos decir que el trabajo de Armleder gusta de ser inclasificable, sus inicios dentro del movimiento *fluxus* y su contacto con John Cage marcaron sus primeros trabajos dentro del *performance* y el arte conceptual. La multiplicidad de su trabajo propicia el reencuentro de la pintura y la cultura popular. Armleder se apropia de obras de la historia del arte y las sitúa al mismo nivel de lectura que las piezas de mobiliario y demás enseres domésticos que ensambla en sus obras.



Fig.201 Sylvie Fleury, *Mondrian Boots*, 1995

Fig.202 Yves Saint Laurent, *Mondrian dress*,

1965

Duchamp nos enseñó como el objeto no-artístico puede estar posicionado dentro del sistema del arte a través de su presentación en el contexto de exhibición - *ready made* -, el camino que toma Armleder es el de posicionar la obra de arte como objeto decorativo. La descontextualización, en las obras de Armleder, parece aplicarse no sobre los objetos ordinarios sino sobre la idea que de arte se tiene. Este aspecto nos recuerda la obra de la artista Suiza Sylvie Fleury que apunta también, con cierto humor y de manera más llamativa, a la banalización del arte, pervirtiendo su posición más pura e intelectual; Fleury trae al espacio sagrado del arte objetos que circulan dentro del flujo capitalista de la moda, accesorios, calzado y ropa de la alta costura donde abundan las referencias a la

historia del arte, como el *Mondrian dress* de Yves Saint Laurent (1965) citando sólo un ejemplo.

La idea de comunicación lleva el trabajo de Armleder a moverse por los terrenos de lo común, es decir siguiendo la idea de la difusión y el llegar a más personas, Armleder “integra en su trabajo objetos y rituales del día a día: sirviendo té en la Bienal de París en 1975, o usando objetos domésticos tales como muebles”⁶¹ dentro de sus obras.

Finalmente, todo el mundo tiene una pintura en la pared de su casa, colgada sobre el sofá o junto al tocador; esas obras no son necesariamente originales, pero no están aisladas de la vida como las consignadas en los museos y galerías. Lo que es más, esta yuxtaposición puede ser interpretada como un comentario sobre el arte en la época de la reproductibilidad técnica, donde la singularidad (creación) de la pintura y la reproductibilidad del objeto entran en confrontación⁶².

En las obras de Armleder el paradigma funcional se convierte en el propósito comunicativo, tal como el no estilo perseguido en las actividades de *Ecart*. Un espacio alternativo concebido en 1969 por un grupo de amigos, encabezados por Armleder.

En aquellos días el mundo del arte era bastante pequeño. Las cosas no eran asequibles. Así que siguiendo la idea de uno de los artistas de *fluxus*, Robert Filliou, quien dijo: “no debes ir donde la escena

⁶¹ Pietrantonio, Giacinto, “Enjoying, Creating, Communicating: John Armleder”, Brehm, Margrit (editora), *John Armleder at any speed*, Hatje Cantz, Baden-Baden, 1999, p. 59

⁶² *Ibidem*, p. 60

está sucediendo, tu debes traer la escena hacia ti”, nació la visión de ser autónomos y hallar un camino para hacer cosas.⁶³

Durante los años setenta el *Ecart* tomó vuelo y se convirtió en galería, librería e imprenta de libros de artistas, en suma un espacio abierto tan real como lo es la vida misma. Concibiéndonos como seres integrales, comprendemos que nuestros sentidos están interactuando todo el tiempo, sino fuera así algo andaría mal, repasamos la lista de la compra mientras vamos en el autobús y a la vez escuchamos música, si se nos cruza algo llamativo ante la vista entablamos conexiones dispares con recuerdos, olores y sonidos. Somos seres plurales y el arte de Armleder lo es también.



Fig.203 John Armleder, *Furniture sculpture*, 1981

De esta manera en sus trabajos entabla conexiones entre un sillón usado y una obra constructivista pintada sobre la superficie tapizada; entre una pintura que alude a los *color-field painting* de Barnett Newman dispuesta sobre el piso y una bola de jugar bolos; una obra minimalista compuesta por cuadrantes de planos de color que salen de la pared, al menos frontalmente, ya que si se mira por detrás son mesas cuya superficie pulida es de formica y se encuentran clavadas en la pared por sus patas.

⁶³ John Armleder entrevistado por John LeKay, *Heyoka Magazine*, Vol. 4, spring 2006, disponible en: <http://www.heyokamagazine.com/HEYOKA.4.SCULPT.JohnArmleder.htm>,



Fig.204 John Armleder, Sin título, 12 mesas,
12 luces de neón, 260 x 425 x 80 cm, 1995

Hay dos aspectos más que caracterizan la acción de Armleder, por una parte el uso de elementos cotidianos usados, es decir los objetos que dispone en sus pinturas llevan consigo la carga de lo desgastado, no configurando apologías al diseño de una determinada silla, por ejemplo. El otro aspecto es la manera en que desarrolla su trabajo, antes que nada Armleder se considera pintor, y pese a que sus obras se mueven en el territorio de la tridimensionalidad son concebidas frontalmente, o al menos es la tendencia del autor a mirarlas de frente y así construir la composición.

Armleder no dispone de un taller, de modo que las piezas se construyen en el espacio de exhibición. Dependiendo del proyecto se toma algunas semanas previas a la inauguración para elaborar las pinturas, pide a veces la colaboración de un ayudante y si la obra requiere materiales industriales envía el diseño para que sea realizado, caso de los trabajos con luces de neón. El modus operandi de este artista nos recuerda mucho al de un decorador de interiores que trabaja a partir del lugar, el espacio de exhibición se transforma momentáneamente en su taller y el resultado de esta convivencia directa es una obra que se instala desde la superficie, no sobre ella.

Tal vez el momento presente en que nos encontramos no esté tan viciado por el sentimiento de nostalgia e imposibilidad de superar las glorias del pasado, tal vez la mirada retrospectiva sirva para la recuperación y la reapropiación de la memoria. Las esferas de espejitos tan emblemáticas de los salones de baile y época de la música disco, en la obra de Armleder plantean una visión diferente a las que inserta el artista Gunilla Klingberg en sus instalaciones; hablar de cambios generacionales será un poco injusto, pero si es verdad que actualmente el paso de un año a otro representa más cambios que antaño con el paso de décadas enteras.

La figura de Armleder se instaura como un gran antecedente, casi una figura paterna dentro del conjunto de obras que proponemos, su actividad dentro del campo pictórico, diríamos mejor una pintura-lugar, no sólo cuestiona la existencia de elementos substanciales de la pintura dentro de la cotidianidad, sino que nos conecta directamente con la decoración a través del ejercicio compositivo y cooperativo entre elementos espaciales, objetuales/mobiliario y pictóricos/planos de color. Las relaciones que evidencia la obra de Armleder dentro de la pintura tienden hacia su comportamiento objetual; al situar la pintura en igualdad a los objetos cotidianos la operación de traer todo el conjunto (obras de arte, mobiliario, etc.) al museo nos resulta bastante coherente.

“De alguna manera soy por naturaleza disponible...quiero decir que no creo en una estrategia que pueda explicar mi trabajo, que lo enmarque o lo posicione. No hay un lugar donde quiera estar. No existen lugares equivocados para colocarme.”⁶⁴

⁶⁴ Armleder, John, citado en: Brehm, Margrit (editora), *op. cit.*, p. 208



Sup. Izq.

Figs. 205,206,207,208

Furniture sculpture, acrílico sobre lienzo y
dos lámparas de araña, 1993

Furniture sculpture, acrílico sobre lienzo y
dos sillas, 1996

Sin título, laca de esmalte sobre Pavatex,
madera, fórmica, 1985

Sin título, 4 bolas de disco girando, motor y
luces, 2000

Gerwald Rockenschaub

(1952 Viena, actualmente vive y trabaja en Berlín)



Fig. 209

[Pintar es] una forma de representación y una especie de juego, es la posibilidad de transmitir el significado artístico en estereotipo, como un patrón de forma.⁶⁵

Gerwald Rockenschaub es una de las figuras destacadas dentro de la llamada generación de artistas austriacos relacionados con la tendencia *Neo-Geo*. Al inicio de los años ochenta, Rockenschaub comenzó a definir su compleja obra a través de pinturas que reflejaban un acercamiento hacia la estética *Funky-Minimalist*⁶⁶ y que poco a poco fue abarcando además del lenguaje pictórico, objetos impresos, animaciones por computador e instalaciones en espacios interiores. Todas ellas caracterizadas por un principio reductivo, de concentrar en escasos pero esenciales elementos y estructuras los motivos de sus obras.

Las instalaciones a gran escala que ocuparon por completo salas y espacios expositivos comenzaron a partir de los años noventa. Estas obras fueron diseñadas desde el ordenador y reproducidas por máquinas.

Rockenschaub exploró una gran variedad de superficies industriales para realizar estos proyectos, tales como plexiglás, piezas de madera, cortinas de PVC, paneles móviles de pared, tapetes

⁶⁵ Gerwald Rockenschaub, citado en, Pirotte, Philippe (curador), *Gerwald Rockenschaub: Swing*, Kunsthalle Bern, 10 mayo - 27 Julio 2008, disponible en: <http://www.kunsthalle-bern.ch/en/agenda/exhibition.php?exhibition=58>

⁶⁶ Withers, Rachel, "International Shorts Preview", *ArtForum*, mayo 2000, disponible en: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_38/ai_65649356

monocromáticos, objetos inflables con forma de sofá, almohadas y paredes, envolturas, y andamios prefabricados, similares a los que se usan en el trabajo de construcción⁶⁷.

En su trabajo, Rockenschaub asume una postura minimalista, sean sus obras pinturas o láminas y cajas de plexiglás translúcido, enormes objetos inflables o paneles de brillantes colores sobre paredes, todas apuntan a esa verdad que relaciona al objeto con el espacio generando a su vez una fuerte conexión entre: espacio-obra-espectador. El fenómeno de la vida diaria y la cultura pop están insertos en las obras de Rockenschaub en una vía diferente a la obra de Armleder, es decir Rockenschaub no ensambla estos dos mundos –arte, vida- en un todo, sino que parte de la experiencia y la sorpresa para impactar directamente sobre el que observa.

Las obras de Rockenschaub siempre sorprenden por su gran escala, nos recuerdan las piezas minimalistas de Ronald Bladen e incluso las de Richard Serra, el empleo de la monumentalidad y lo que llamaba Donald Judd *specific-objects*, en sus instalaciones resulta en



Fig. 210 Objeto inflable, PVC translúcido, 2000

ocasiones, dependiendo del lugar, un planteamiento espacial compuesto de objetos que condicionan un recorrido, obstaculizan, impiden la visibilidad - igualmente si son translúcidos- modifican la visión y percepción de la totalidad del lugar. Al igual que Armleder, Rehberger y Daffton la obra de Rockenschaub se caracteriza por las formas geométricas, las superficies limpias y los colores planos y audaces.

⁶⁷ Pirrote, Philippe (curador), *op. cit.*, <http://www.kunsthalle-bern.ch/en/agenda/exhibition.php?exhibition=58>

Entre sus proyectos más difundidos está un cubo inflable en PVC que transgrede



Fig. 211 Sin título, inflable, *Documenta XII*, Kassel, 2007

desde todo punto de vista la idea euclidiana de la geometría.

Rockenschaub provoca fuertes reacciones sensoriales y una analítica correlación entre el trabajo y la arquitectura donde opera. La obra obliga a recorrer una particular ruta de

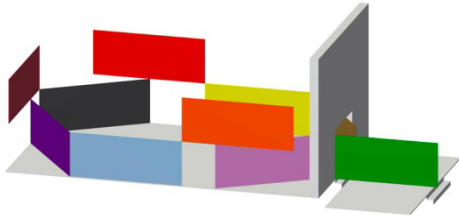
exploración del espacio, para obtener las múltiples vivencias con el objeto desde diferentes puntos de vista.

Su trabajo nunca revela el gesto del artista, oculto a través del manejo de colores y procedimientos industriales, su proceso creativo no reside en la creación física de la pieza en si misma, al igual que los artistas minimalistas su papel dentro de la obra opera desde un lugar que selecciona, diseña y organiza las ideas a resolver.

El procedimiento que sigue Rockenschaub es el de “*microsampling*”⁶⁸, que involucra la recolección de motivos y estructuras de tendencia provenientes de revistas y comerciales, aludiendo a la manera en que las formas y los medios de comunicación informan sobre nuestro medio ambiente. En este sentido, la obra de Gerwald Rockenschaub acepta nuestra realidad actual, donde lo virtual choca con la realidad y donde una persona puede vivir exclusivamente en un entorno mediatizado. En un tiempo, en que gran parte de nuestra producción de imágenes está

⁶⁸ “Musicalmente, el *muestreo* o *sampling* es la acción de grabar un sonido en cualquier tipo de soporte para poder reutilizarlo posteriormente como parte de una nueva grabación sonora”, definición rastreada de Wikipedia, disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Sampling>, 2010

destinada específicamente a sustituir la realidad, Rockenschaub lleva a cabo una transferencia y negociación de significados, donde las imágenes se tornan físicas de nuevo.⁶⁹



Figs. 212, 213

Proyecto para instalación en la Galería Thaddaeus Ropac (imagen digital)

Acrílico sobre paneles de madera, Galería Thaddaeus Ropac, 2006/07, París

La relación entre alta y baja cultura no es un aspecto gratuito en el ejercicio de Rockenschaub, su contacto directo como músico y *Dj* de música electrónica le permiten explorar los límites entre tecnología, arte y cultura. A través de este movimiento observa las condiciones de convergencia del proceso de creación.

Tobias Rehberger

(1966 Eisslingen, Alemania, actualmente vive y trabaja entre Frankfurt y Berlín)

Su obra se caracteriza fundamentalmente por establecer vínculos entre la arquitectura, el diseño y la producción de objetos. Rehberger realiza esculturas/instalaciones que se presentan como ambientes integrados, existiendo simultáneamente como pieza de arte y como decorado, manteniendo una naturaleza inherente a su funcionalidad. Sus instalaciones presentan estructuras

⁶⁹ e-Flux International Network, New York, 2008, disponible en: <http://www.e-flux.com/shows/view/5400>

gráficas y construcciones mobiliarias que llevan al límite los conceptos tradicionales del diseño.

La adopción, por igual, de elementos pictóricos, arquitectónicos y también del paisaje reflejan en sus obras una forma de acción que envuelve a los espacios y a las personas que los habitan.

La amplia trayectoria de Rehberger dentro del arte que comienza a partir de los años noventa quizá le sitúe, al igual que Armleder, como una figura seguida por muchos de los artistas más jóvenes que estamos mencionando. Armleder hizo escuela dentro del arte Suizo y Rockenschaub paralelamente dentro de la sintomática del arte vienés, el claro acercamiento hacia el lenguaje geométrico y la abstracción gráfica más cercanas al diseño que al arte tradicional puede revelar una aproximación desde las formas puras y vacías a la caótica interacción que rige la vida cotidiana. Los grandes hitos para el arte *Neo-Geo* se encuentran en la decoración de interiores, el culto a los objetos de diseño, mobiliario y tipografía retro, es decir el *ready made* del estilo de vida icónico de los años setenta y ochenta llevado a espacios y museos del circuito del arte contemporáneo -por ejemplo las reproducidas aspiradoras de Jeff Koons-.

Esta búsqueda que parte del arte hacía el campo del diseño y la arquitectura se había dado en contravía en los comienzos del diseño, sirviéndose éste del arte y tomando prestado de manera directa y evidente sus formas y contenidos.

Las obras de Rehberger constituyen entornos ambientales en los que intervienen activamente los elementos con los que trata un diseñador de interiores: la luz, el color, la forma arquitectónica y en los que el autor propone una interacción hacia

el público y una transformación del espacio a través del mobiliario, la ropa y demás objetos inspirados en el modernismo primordialmente.

“Sociable, interactiva, utópica y lúdica, su obra se nutre en la posibilidad de entablar conexiones, encuentros inesperados y situarse en esa área indefinida que surge entre la comunicación efectiva y el malentendido.”⁷⁰

El trabajo de Rehberger se establece dentro de la construcción del contexto del arte y una nueva, no puritana, visión del mismo. La creación de ambientes que funcionan como espacios de descanso y socialización entre las personas permiten la experiencia de habitar su trabajo con el mismo gozo con el que se encontraría uno en casa.

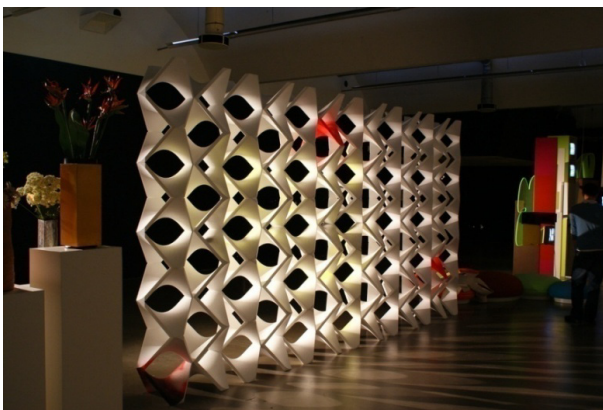


Figs. 214, 215, 216
Sup. Izq.

Vista de la instalación: *I do not want to achieve immortality through my work. I want to achieve it through not dying*, 2005

Vista de Instalación: *I die every day. Cor. I (15:31)* [pasaje Bíblico], Palacio de cristal parque del Retiro, 2005, Madrid

Vista de la instalación: *The chicken-egg-no problem*, 2008, Ámsterdam



⁷⁰ Whitechapel Art Gallery, *Tobias Rehberger- Private Matters*, 10 septiembre - 14 noviembre 2004, Londres, disponible en: http://www.whitechapel.org/content.php?page_id=953

Quizás en el montaje *On otto* del 2007, (presentado en la *Fondazione Prada*, Milán), se comprende con mayor claridad el papel que otorga Rehberger al espectador que recorre sus obras. En esta obra particularmente, Rehberger propone al público el tránsito por una sala oscura donde se ven varias proyecciones de actores reconocidos sentados en salas de cine vacías; la ocurrencia es que los actores están atentos como “viendo una película que sucede del otro lado de esa proyección”, es decir están viendo a los espectadores, devolviendo de esta manera el rol de actores a los observadores.

Rehberger se define como un escultor, antes que como un diseñador, dado que sus obras implican actitudes en torno al espacio y la forma de la forma en que lo entiende la escultura, para complementar esta idea citaremos la experiencia de una muestra retrospectiva que le sugieren en el *Stedelijk Museum CS* de Ámsterdam. Ante la perspectiva de una muestra con trabajos existentes Rehberger plantea una solución menos cronológica, si se quiere, en torno al trabajo. De esta manera construye con todos los objetos a lo largo de un espacio estrecho y rectangular un juego de sombras sobre la pared enfrentada, la obra es el muro, es decir las sombras y colores de los objetos que se reflejan, el título no puede ser más apropiado: ¿qué fue primero el huevo o la gallina? A lo que el artista dice *no problem*.

Si la obra es el muro como la suma de todas las obras existentes o si es un sistema de exhibición novedoso de sus obras, Rehberger no nos lo cuenta de una manera muy clara, la idea es crear esta tensión, este juego entre los dos estados de la obra, claramente visualizados a través de su posición en el espacio.

En consonancia con la actitud de Jorge Pardo, la posición de Rehberger no se preocupa por definir el estatus de su obra dentro del lenguaje del arte. Cuando

colabora con la firma que elabora los diseños del finlandés Alvar Aalto: *Artek* para la elaboración de la cafetería y el mobiliario, como el cuerpo de su obra para la Bienal de Venecia del 2009, el artista nos recuerda los esfuerzos vanguardistas de sumergir la vida cotidiana como una experiencia estética, los diseños de telas, tazas, cucharas y los utensilios más básicos dentro de la vida.



Fig. 217 Cafetería, 53ª Biennale di Venezia, 2009

Con todo, lo que pretende afirmar Rehberger es que no existen límites en su trabajo, el arte se vive como una experiencia total, el artista nos pide que a través de habitar su obra entendamos que nos encontramos inmersos en un mundo donde la obra de arte se extiende fuera del museo, fuera del marco.

Peter Kogler

(1959 Innsbruck, Austria actualmente vive y trabaja en Viena)



Fig. 218 *Gachnang*, serigrafía sobre papel, *Haus der kunst*, 2001, Budweis

La obra de Peter Kogler se presenta mayoritariamente sobre paredes, en forma de pintura directa, intervención con serigrafía sobre varios soportes adosados a la pared, como cortinas o recubriendo fachadas enteras, paneles desplazables a través de rieles o proyección de animaciones en los espacios interiores. Cada uno de los trabajos, a través de su escala, adecua el espacio de exhibición logrando establecer una paradoja entre el lugar real, la visión que crea la instalación y la estadía del espectador en la sala.

Kogler mezcla imágenes y tramas que provienen del diseño, de la biomecánica, y de la animación por computador. Redes aparentemente orgánicas, similares a tejidos corporales, elaboradas a partir de programación digital fundiendo lo orgánico con lo sintético, y convirtiendo sus instalaciones en una proyección de imágenes mentales, como si de sueños o visiones se trataran. El efecto se hace más directo cuando son animaciones realizadas por ordenador y posteriormente

proyectadas en la sala, ya que se involucra al espectador en un mundo extraño, casi diríamos en otra dimensión.

Kogler hace parte también de la generación de artistas vieneses que introdujeron dentro del arte la cotidianidad de su época, el trabajo que parte del diseño en un ordenador habla mucho de una generación que convive naturalmente con la tecnología. Si se observa la trayectoria de Kogler se puede encontrar una y otra vez el mismo tipo de formas, tubos, redes, filamentos y estructuras que vienen del mundo microscópico, células, neuronas, membranas, hormigas y cerebros tramados desde su pantalla y trasladados al espacio físico a escala monumental.

Esta imaginaria que remite a lo corporal se encuentra altamente relacionada con el movimiento accionista vienés. El símil a lo intestinal y sanguíneo es claro en las estructuras creadas con tubos y mangueras inflables de PVC que se desenrollan a placer dentro del espacio y que pueden ser leídos como venas y arterias e incluso como la estructura y andamiaje de la construcción arquitectónica. En ambos casos la obra de Kogler plantea siempre un adentro y un afuera, el orden y el caos, lo corporal y lo sintético.

Estas obras objetuales constituyen de cierta forma un especial interés del artista por invadir el espacio, de alguna manera toda su obra se desenvuelve a través de la idea de invasión incluso más que adecuación, aspecto que encontramos en concordancia con el grafiti, cuya realización se impone dentro del espacio a través de la huella personal, en ocasiones como un sello particular, una expresión de libertad y reclamo sobre lo público que puede resultar invasivo para otras personas.



Figs. 219, 220, 221

Sup. Izq.

Positionen reihe 6, Rupertinum Salzburg, lona de plástico impresa 1999, Salzburgo

Die desorientierung des blickes, impresión sobre pantalla de caucho, 2002

l' aquarium Ecole des Beaux-Arts, valenciennes, serigrafía sobre papel, 1998



Los espacios de paredes empapeladas, al igual que los espacios proyectados, presentan una estética serial, modular y minimalista de tal manera que permiten, por un lado, sabotear su autonomía

formal en la búsqueda de una sugestiva narrativa, mientras por el otro, se hace incluso más compleja porque no somos capaces de evitarla⁷¹.

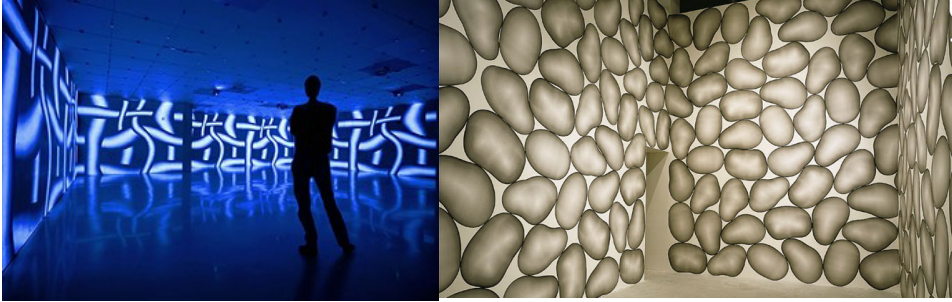


Fig. 222 Sin título, videoinstalación, 2000

Fig. 223 *The power plant*, serigrafía sobre papel, 1998,

La superficie cobra un importante cometido en las obras de Kogler, si bien la mayoría sirven de soportes a la impresión de imágenes o a la proyección de ellas, su elección pragmática cobra un especial significado dentro del propio lenguaje del artista. Lonas de plástico, PVC o papel que a modo de pieles recubren los espacios, aludiendo directamente a lo doméstico desde una visión interna equiparando casa y cuerpo, tratando el papel adhesivo de sus serigrafías como papel decorativo y a las cortinas de paso como los tejidos y membranas que recubren las cavidades de nuestro cuerpo.

[Los ambientes que crea con sus obras, a través de] su grandiosa y obsesiva repetición suplantando la arquitectura de los lugares donde se exhiben (museos, galerías, y otros espacios públicos): entornos que ficcionalizan la arquitectura y arrebatan al espectador en un

⁷¹ Berg, Stephan, "Between Disembodiment and Embodiment", disponible en: http://www.kogler.net/essay_frmset_e.html

viaje simultáneo a través de “sistemas” físicos, sociales e ideológicos que secretamente sustenta esa arquitectura.⁷²



Figs. 224, 225, 226

Sup. Der.

slg.essl, Klosterneuburg, serigrafía sobre
papel, 2002

Sin título, Lona de plástico impresa, *Jenbach*
AG, 2002

Sin título (pintura mural), *U-bahnhof*
fröttmaning, pintura sobre hormigón, 2005



⁷² Perret, Catherine, “Metamorphosis of the picture plane”, Gateau, Laurence (comisario), *Peter Kogler, Stéphane Dafflon, Francis Baudevin*, Villa Arson, Nice, 6 Julio -6 octubre 2002, p. 23-24

La oscilación permanente que albergan las instalaciones e intervenciones de Kogler entre lo superficial y lo estructural generan una vez más, una reflexión sobre la percepción del espacio. Al igual que la obra de Rockenschaub los elementos mínimos que dispone Kogler en el lugar condicionan el recorrido y la presencia en un nuevo espacio. Poco nos hemos referido a su trabajo en espacios exteriores, tales como parques, estaciones de trenes y fachadas de edificios. Este conjunto de intervenciones, dada la gran escala de las construcciones, se caracterizan por que la imaginería de Kogler se proyecta al exterior como si de visiones traídas de otro planeta se trataran, como si tuviéramos ante nuestros ojos un lente y se nos fijaran ampliados elementos microscópicos.

Stéphane Dafflon

(1972 Neyruz, Suiza actualmente vive y trabaja entre París y Lausanne)

Por qué inclinarse hacia la pintura abstracta hoy? Porqué optar por una práctica que ha sido retomada cientos de veces cuando existen hoy cientos de atractivas tecnologías disponibles (...)? Por qué interesarse en un género que está tan cargado históricamente? Por qué hacer preguntas que ya han recibido tantas respuestas brillantes?⁷³

Stéphane Dafflon hace parte de una generación de artistas suizos jóvenes que han conseguido en su trabajo representar la cultura local del pasado y balancearla muy sutilmente con el futuro global. Dafflon crea pinturas murales, pinturas e instalaciones que funden elementos aislados de diseño, arquitectura y arte dentro

⁷³ Troncy, Éric, "Stéphane Dafflon", Gateau, Laurence (comisario), *op. cit.*, p. 65

de un extraño universo de formas. Estas imágenes dislocadas son como significados que flotan libremente, dentro de nuestra sociedad globalizada.



Fig. 227 Pintura mural 001, acrílico sobre muro, 1999

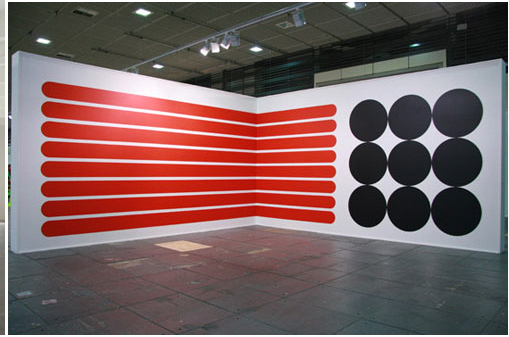


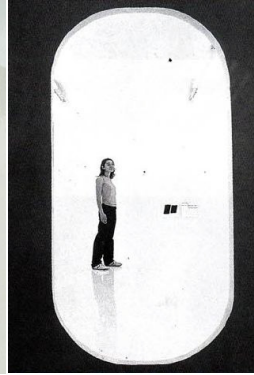
Fig. 228 AM005, adhesivo sobre muro, 2006

Las instalaciones de Dafflon no son ambientes para socializar o bailar; sin embargo, sus espacios son construcciones ligadas por las categorías de la arquitectura y la decoración, lo masculino y femenino, auto euforia y estupefacientes, híper-realidad y artificialidad. Los espacios funcionan como lugares hechos para exhibir, desestabilizar y perturbar los límites de la cultura juvenil a través de sobrevivir las complejas interconexiones entre los seres humanos y el espacio, entre lo animado e inanimado.⁷⁴

Las obras de Dafflon se encuentran en el camino entre la sala de espera de un aeropuerto y la escenografía de una película de los cincuenta y la estética de la era espacial futurista, ya que oscila entre las formas redondeadas, la preponderancia de la horizontal en el plano, el empleo abundante del blanco y del vacío como reminiscencias al espacio y el empleo de patrones de gran escala muy limpios y estrictamente ejecutados. La alusión a través de colores y formas al mundo de lo plástico, del mobiliario inflable, y los estampados sobre telas

⁷⁴ Doroshenko, Peter (et. al), *Vitamin P: New Perspectives in Painting*, Phaidon, London, 2002, p. 70

“precisa, bonita, sin afectaciones, sin excesos, etc.”⁷⁵.



Figs. 229, 230

Izq.

Vista Instalación (espacio interior), *Airless*, espacio con las esquinas redondeadas, laca blanca brillante y cinco pinturas acrílicas sobre tela, 2000, París

Vista desde fuera

Al igual que Kogler y Rockenschaub, Stéphane Dafflon resuelve sus imágenes desde el ordenador para pasarlas luego a las paredes. El empleo de formas redondeadas que de alguna u otra manera esquivan las aristas tratan de distorsionar la noción del espacio cúbico, en su obra *Airless* (2000), Dafflon asume el espacio de la sala como si fuera un lienzo sobre el cual trabajar, desapareciendo las esquinas de la sala, esta se transforma en una especie de esfera pintada de blanco brillante que refleja las luces fluorescentes del techo. “Esta instalación fue diseñada para generar un sentimiento de suspensión y de flotar en el espacio, brindando al espectador un solo punto de referencia,- la pintura abstracta”⁷⁶

La referencia que hace la obra de Dafflon hacia la pintura abstracta de Rothko, Newman o las obras minimalistas de Judd se da en la misma vía que hacia el diseño, equiparando ambas esferas en su trabajo de manera que ocurra una

⁷⁵ Troncy, Éric, *op. cit.*, p. 68

⁷⁶ Dafflon, Stéphane, entrevistado por Sabine Schaschl-Cooper y Eva Scharrer, “*Space Invaders: A discussion about painting, space and its hybrids*”, Kunsthaus Baselland, Ringier, 2005

simbiosis bastante rica y atractiva en el planteamiento formal, por demás muy poderosa visualmente.

Naturalmente mi trabajo esta conectado y enriquecido por la historia de la pintura abstracta, no obstante para mí es una influencia tan comprensible como el elegante diseño de un *Ford Mustang Fastback* de 1965, por dar solo un ejemplo.⁷⁷



Fig. 231 Pintura mural 045, acrílico sobre muro, 2006



Fig. 232 Pintura mural, *Green star*, acrílico sobre muro, 2002

La pintura sobre paredes, en la obra de Dafflon, puede entenderse como fondo que se presta a otras obras u objetos, actuando como telón colabora con ellas en su relación espacial. La pintura sobre paredes tiende a ser asumida como decorativa, dada la simbiosis que existe entre la pared arquitectónica y el mural.

⁷⁷ Dafflon, Stéphane, entrevistado por Sabine Schaschl-Cooper y Eva Scharre, *op. cit*

Gunilla Klingberg

(1966 Estocolmo, actualmente vive y trabaja en Estocolmo)

El ejercicio de la vida diaria es tan plano y aburrido, tan carente de emociones extremas que difícilmente le notamos. De hecho, la invisibilidad puede ser su único factor común.⁷⁸

Tomar el logo y la tipografía comercial de un supermercado y reproducirlo *ad infinitum* creando un patrón ornamental, constituye en gran medida la obra de Gunilla Klingberg, todo un esfuerzo mediático en transformar la marca en signo, en filigrana decorativa y convertir el popular emblema en algo distintivo.



Fig. 233 Cheap High, 2002, Copenhagen



Fig. 234 Sparspace (detalle), 1999-2000, Estocolmo

El material principal de Klingberg es la iconografía urbana y subcultura del consumismo contemporáneo. Manipulando los logotipos, no de las adineradas

⁷⁸ Albrethsen, Pernille, "The Klingberg manual", Kivinen, Kati (editora), *Gunilla Klingberg: Repeat Pattern*, Studio K/KIASMA, Helsinki, 2004

corporaciones globales, sino de las que representan menos *glamour*, enfatizando la compra como una actividad de lo más mundana y cotidiana.

Klingberg ha pintado y distorsionado logotipos (*Lidl, Spar, Aldi*) de cadenas de

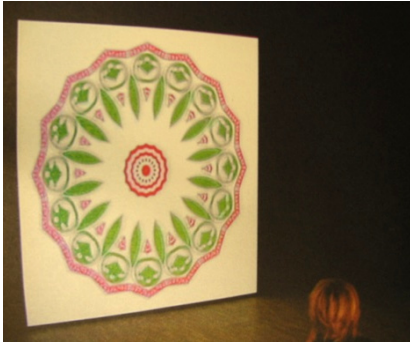


Fig.235 Spar Loop video, 2000, Leipzig

supermercados de precios bajos y les ha importado directamente al espacio de exhibición artístico, pintando las paredes o introduciendo en *loops* de video las transformaciones caleidoscópicas que realiza con las letras y colores de la marca. En los videos, complejos patrones psicodélicos algunas veces similares a coloridas y brillantes flores o copos de

nieve, otras veces son más abstractos, simétricos y geométricos. Un motivo hipnótico y seductivo que va infinitamente emergiendo desde el centro llevando la mirada constantemente hacia las profundidades de la imagen que se reinventa una y otra vez.

Si el sueño de la modernidad era la pureza, objetos funcionales y la consideración del ornamento como crimen, hoy el ornamento es la única cosa que importa. Si bien en las estanterías de los supermercados se apilan los productos cada vez más similares, las pequeñas diferencias significan una importante ganancia. El mundo que nos rodea está incrementando la transformación de su superficie abarrotada de signos, donde la intercambiabilidad y la

diversificación son lo más evidente. Es la superficie la que acarrea el significado y la función.⁷⁹



Figs. 236, 237, 238

Vista de la instalación, *Repeat Pattern*,
2004

Detalle del motivo impreso



La manipulación de los logos de supermercados se repite una y otra vez configurando patrones cada vez más complejos, en la obra *Repeat Patterns*, (2003-2004) Klingberg desatura la gama de colores de los motivos y tapiza pisos y paredes de la galería, deja algunos cubos igualmente forrados y apilados unos sobre otros y el espacio parece estar poco menos que vacío. La libre circulación

⁷⁹ Arrhenius, Sara, *Mantric Mutations*, octubre 2004, disponible en :
<http://www.gunillaklingberg.com/>

del espectador sobre el patrón decorativo señala el dudoso libre albedrío del cliente en nuestra economía capitalista.

La obra de Klingberg surge de una suerte de mandalas que plantean una doble situación entre la liberación y el consumismo, entre lo placentero y trascendental entre lo precario y lo sagrado, manifestando como los actos triviales se convierten en rituales.

Las secuencias de video tanto como las pinturas directas sobre paredes o la impresión en soportes sintéticos y mangueras de plástico, evidencian la mediatización del ornamento y la transfiguración de lo religioso como producto aplicable y comercial.

En la instalación *Mantric Mutation* (2006), las paredes y el piso se han tapizado con un papel adhesivo impreso con los ornamentos construidos por la artista y que dada su complejidad han perdido

todo el rastro de la fuente original, se añaden a la instalación unos tubos fluorescentes dispuestos en forma radial sobre el piso y esferas que cuelgan como espejos y se van depositando hasta llegar al suelo a modo de cascada; también hay dos frases que se leen: *Journey to wild divine* y *Seduction of spirit*. El



Fig. 239 Vista de la Instalación, *Mantric Mutation* 2006

mensaje es claro y la instalación se nos antoja una especie de visión/ensoñación, un paraíso al que aspira toda creencia religiosa. La constante reiteración del centro plantea ese movimiento cíclico de las culturas ancestrales donde la regeneración se daba a intervalos regulares.

El trabajo de Klingberg es monotemático, repetitivo y obsesivo ahondando en el motivo serial y en la implicación de sentido que éste revela como símil del consumo y de la estandarización de la vida misma.

Walter Obholzer

(1953 Hall Tirol, Austria, 2008, Viena)

Las intervenciones sobre pared de Walter Obholzer nos remontan a los frescos italianos, el empleo de un lenguaje originalmente artístico y posteriormente acuñado a lo decorativo, como son las aplicaciones sobre el muro en forma de cenefas y frisos, originalmente advierten sobre el carácter de la obra del artista.

Walter Obholzer por lo general utiliza hojas delgadas de aluminio o el muro como un vehículo para la creación de sus imágenes. La pintura toma parte en la relación simbiótica con el espacio y por medio de esta asociación flexible, situada en algún lugar entre el organismo autónomo de la pintura de caballete y la pintura mural, Obholzer se planta en un nuevo tipo de funcionalidad de la pintura. Una y otra vez el motivo puede aparecer, en diferentes lugares, activando el espacio a través del escrutinio de su superficie para descubrir el señuelo.



Fig. 240 Panorama vertical, *Pius*,
gouache sobre aluminio, 264X28 cm,
Galería Thaddaeus Ropac, 1989

Los motivos de Obholzer a diferencia de las imágenes de Armleder, Rehberger o Dafflon, por citar algunos nombres, no se caracteriza por la luminosidad y planitud

del color, tampoco por la marcada tendencia *retro* del diseño de los años sesenta y setenta, la obra de Obholzer se alimenta de la ornamentalidad de los frescos, colores tenues que no se denuncian tan evidentemente sobre el espacio. Actuando en sintonía a los *Wall Drawings* de LeWitt, las líneas y la retícula solo son percibidas muy cerca, de lejos o es solo pared o una mancha, una sombra sobre la misma.

El lenguaje de Obholzer se relaciona con los elementos del arte mismo, sus pinturas revelan el interés por asumir otra idea sobre el compromiso social del arte, en una época donde el arte apolítico es tenido como superfluo, la obra de muchos artistas nos revelan que existe aún un arte minimalista posible y contextual.



Fig. 241 Panoramas verticales, *gouache* sobre aluminio, 264X28 cm, 1987-1989

[Uno] “podría imaginar la vida de los edificios, decorados con los símbolos y atributos de la belleza que sólo podrían haber sido hechos por el hombre. Utopía, tal vez, pero Obholzer parece

convencido que la vida puede rehacerse con suficientes dosis de placer visual”⁸⁰.

Su serie *Vertikale Panoramen*, (1987-1989), realizada en *gouache* sobre aluminio, donde cada panel mide 264 cm X 28 cm, se instaló en cada una de las paredes del espacio de la Galería Thaddaeus Ropac en Salzburgo, tornando el espacio equívoco e incluso atemporal, como una imagen de fotografía vieja, incluso por las tonalidades que aportaban los motivos de Obholzer a la luz del espacio. La obra de Obholzer se construye como su mismo pensamiento, en repetidas ocasiones el autor alude a la música y la manera en que se solapan en ésta pensamiento y ejecución. Estos elementos: pensamiento y ejecución, como en la obra de El Hanani, son las claves para entrar en el trabajo delicado, discreto y misterioso de este artista vienés.

Richard Wright

(1960 Londres, actualmente vive y trabaja en Glasgow)

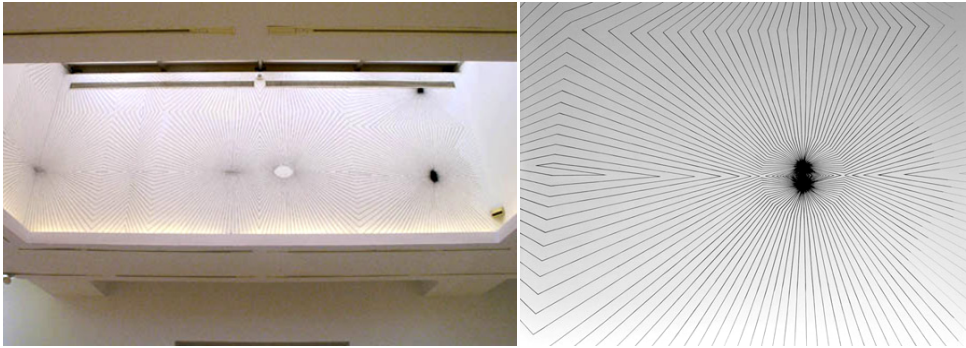
Al final la ubicación de la pieza puede ser la mitad de mi obra. En un primer momento el trabajo tiene la posibilidad de afectar o cambiar la manera en que tú dibujas a través del espacio, luego este tiene el potencial de revelar el espacio en un nuevo aspecto.⁸¹

En la obra de Richard Wright confluyen casi todas las ideas que se plantea esta investigación. La intervención directa sobre pared, la importancia en la ejecución de mano del artista, la fugacidad, es decir la desaparición de la obra, la relación y

⁸⁰ Decter, Joshua, “Walter Obholzer’s Art: The Original Pleasure, Purloined”, Eiblmayr, Silvia (curadora), *Walter Obholzer*, Salzburger Kunstverein, Salzburger, 11 febrero - 4 abril 1994, p. 31

⁸¹ Wright, Richard, disponible en: <http://www.gagosian.com/artists/richard-wright/>

comunicación con el espacio y el desarrollo de un tipo de tramas que fluctúan entre patrones ornamentales y geométricos.



Figs. 242, 243 *Black -blue* (detalle) gouache sobre muro, 2005

Encontramos la obra de este artista mucho antes de comenzar con esta investigación, durante un tiempo en el cual no encontrábamos espacio para nuestro propio trabajo. Junto a los *Wall Drawings* de LeWitt la obra de Wright nos llevó inmediatamente a la conjunción entre la pared y el espacio que la acoge.

Las intervenciones pictóricas de Wright se adaptan al espacio, se instalan adecuadamente, tanto que a veces pueden pasar desapercibidas. En ocasiones unas cuantas líneas constituyen el gesto plástico, otras veces el dibujo se despliega por la superficie de la pared reluciendo su estructura, y sin revelar toda su naturaleza nos preguntamos si fue hecha por una máquina o si lo hizo una persona, es más nos preguntamos si lo hizo el propio artista o lo hizo un ayudante.

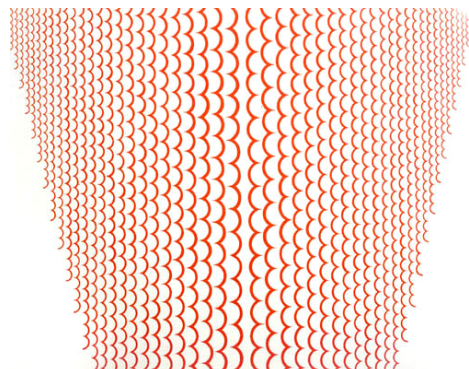
Sin embargo este tipo de preguntas no deberían importar, porque es más enriquecedor leer su trabajo desde una actitud perceptiva, extender más allá de su magnitud esas marcas y contemplar como los elementos transforman su apariencia.

De esta manera, él reafirma el poder de los detalles incidentales que adornan los bordes de nuestro mundo diseñado en respuesta al carácter individual del espacio elegido. Más allá de los límites del temprano conceptualismo y sus declaraciones arbitrarias, Wright pinta cada uno de sus trabajos él mismo casi con una precisión medieval.⁸²

Figs. 244, 245, 246, 247
Sup. Izq.

Sin título, pan de oro sobre muro, 110X165X1 cm,
-*No Manifesto*- Bergamo, 2005, Italia

Sin título, *gouache* rojo sobre muro,
Giagosian Gallery, 2005, New York



⁸² Disponible en : http://www.gagosian.com/publications/2009_richard-wright/

Dentro de su trabajo el empleo de diferentes tonos y calidades de pintura o la aplicación de pan de oro, no hacen sino reafirmar aún más la íntima comunión entre la huella y el soporte, ya que a través de la luz y el movimiento del observador cada tono y forma se ajusta dentro del todo, que no es otro sino el espacio. Así asistimos a un descubrimiento de su obra conforme permitimos agudizar la vista hacia esos trazos que, si no fuera por la fuerza de la masa de conjunto, no llegaríamos a percibir.

Al igual que la obra de Ivonne Estrada, Wright realiza sus pinturas con un cierto grado de improvisación, dejándose hasta cierto punto impregnar por la fisicidad del lugar. Las pinturas de Wright son realizadas directamente sobre la pared a través de *gouache* aplicado o empleando en otras ocasiones pan de oro, de este modo la profusión de líneas rectas y complicadas tramas que componen sus trabajos tienen el aditivo del esfuerzo manual, esa cualidad tan bella que se traduce en la imperfección y hace que cada gesto sea distinto de los demás.

Wright describe sus obras como trabajos para el presente, esto nos lleva a visualizar sus obras como flores de un día dado que la mayoría, por no decir la totalidad de sus intervenciones han ido desapareciendo conforme se acaba la exhibición. De nuevo entra en juego el papel de la temporalidad, sobre esta serie de obras que actúan en el espacio, no solamente las obras que inciden directamente sobre la arquitectura sino los trabajos cuya forma se hace en el espacio, cuyos elementos se ordenan, por decirlo así, acordes al lugar.

En consonancia con la presencia espacial de su obra cabría añadir que en algunas ocasiones no es fácil visualizar su trabajo, la más de las veces se encuentra en zócalos, o lugares inaccesibles físicamente dentro de las habitaciones.

“Creo que el mejor trabajo ha sido cuando el límite de tiempo, el espacio o mis sentimientos más inmediatos permiten que las cosas parezcan y aparezcan sin imposiciones”⁸³

El hecho de ser ganador del premio *Turner* en su última versión (2009), ha planteado , además de la discusión que este premio siempre despierta, una serie de posturas respecto a la obra de este artista cuya esencia se encuentra ligada a la decoración. Sea por su aplicación directa sobre la pared, sea por los elementos con los cuales trabaja, en el caso de la obra premiada pan de oro, el procedimiento artesanal ligado con la tradición de la pintura mural o por los motivos ornamentales...tal vez sea todo el conjunto que acabamos de exponer. El otro factor se establece en términos de una obra que no circula dentro de la comercialización de obras de arte, dado su carácter efímero es una obra no portable.



Fig. 248 Richard Wright con su obra, *Tate Britain*, 2009

La posibilidad de experimentar su trabajo se suscribe a los límites temporales y espaciales de su exhibición, fuera de ello la obra no existe. Cuando interpelan al artista en torno a la desaparición de un trabajo que ha tardado semanas en elaborar la respuesta de Wright es: “a veces experimento un sentimiento de pérdida; otras veces es un alivio”⁸⁴

⁸³ Wright, Richard, entrevistado por Charles Esche, *Artis's Newsletter*, Abril 1998, p. 12

⁸⁴ Wright, Richard, citado por: Higgins, Charlotte, “Artist Richard Wright strikes gold as winner of this year's Turner prize”, *Guardian.co.uk*, 8 de diciembre, 2009, disponible en: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/dec/08/richard-wright>

Paul Morrison

(1966 Liverpool, actualmente vive y trabaja en Londres)



Fig.249 *Mesophylle*, acrílico sobre paneles, 2002

Enormes flores y paisajes que cortan como siluetas en negro el blanco de las paredes, podría ser una manera de describir las obras de Paul Morrison, quien se sirve del ornamento victoriano⁸⁵, las imágenes de botánica y el paisaje romántico para configurar sus enormes murales que atraviesan las paredes en todas sus dimensiones, como también sus pinturas acrílicas y videos que persistentemente enfocan los motivos florales.

“Sus pinturas son diferentes clases de híbridos: un cruce entre (...) lo bello y lo sublime, la naturaleza y la cultura, fuentes de inspiración del arte tradicional con inserciones de la cultura mediática”.⁸⁶

⁸⁵ Nos recuerda las impecables y sugerentes ilustraciones de Aubrey Beardsley retomando igualmente la técnica ilustrativa de sus obras originales, pinceladas de tinta negra sobre el papel blanco.

⁸⁶ Mohenson, Edna (curadora), *Rose c'est la vie: On Flowers in Contemporary Art*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 8 julio - 9 octubre 2004, p. 19

Morrison representa al artista del siglo XXI, en tanto que mezcla, como lo hacen los demás artistas que hemos venido mencionando, de manera cotidiana los códigos de la alta y baja cultura, reeditando los códigos de la arquitectura y la pintura renacentista junto a la tradicional visión de la naturaleza personificada y sintetizada de las animaciones como “Fantasía de Disney”⁸⁷.

Los elementos cinematográficos de las imágenes de Morrison son omnipresentes, las podemos detectar en el contraste del blanco y negro, los acercamientos tipo *close-up* y los enmascaramientos de la imagen adoptados del lenguaje del *comic*, enfatizando así la tensión entre la naturaleza y la posición del hombre sobre ella adoptándola como paisaje.



Izq.

Fig. 250 *Cambium*, acrílico sobre lienzo, 2002

Fig. 251 *Garden*, acrílico sobre lienzo, 2003

Fig. 252 *Lemesophyte*, acrílico sobre lienzo, 2007

La inmersión en un bosque, esto es lo que se antoja al recorrer sus obras, enormes motivos de flores, tallos, raíces, troncos cortados, hojas, ramas y pasto. La escala humana parece rayar la métrica liliputiense, y el acto de levantar la

⁸⁷ Thomas, Rachel (curadora), *Paul Morrison. Hematoxylon*, Irish Museum of Modern Art, Londres, 6 agosto -5 octubre 2003, p. 9

mirada para observar en contra picado la copa de los árboles señala de alguna manera una obligada humildad ante lo natural.

En su obra *Equinox*, Morrison reduce nuestro espectro de visión al utilizar una máscara circular negra dentro de la cual, a modo de una visión monocular estereotipada, se ve la silueta- a contra luz- de las ramas de un árbol. La reducción de tonos nos lleva a pensar en las primeras imágenes del cine -incluso yendo más allá- a las películas de suspenso de Hitchcock donde la naturaleza toma el protagonismo y apabulla al sujeto.

El uso del blanco y negro y el empleo de la rotulación de las imágenes ponen de manifiesta la inclinación del artista hacia el lenguaje gráfico e impactante del *comic*; podemos imaginar estos espacios vacíos en términos narrativos, como el prelude de un acontecimiento o como el terreno de un evento que ya sucedió.



lzaq.

Fig. 253 Kara Walker, *Draw 2*, figuras siluetas recortadas y pegadas sobre la pared, 2002

Fig. 254 Paul Morrison, *Corymb*, vista de la intervención, Kunstverein Ulm, 2002

Las formas pintadas directamente sobre la pared nos recuerdan las siluetas recortadas de Kara Walker, quizá hay una relación más que formal entre estos dos trabajos, y es la alusión a la sombra, para representar un algo que no se ve a la luz, una naturaleza que crece en silencio, que se adapta por los lados a la

construcción de las civilizaciones, que se va transformando potencialmente y erupciona recordándonos su furia.

La labor de pintar directamente sobre las paredes, al igual que Wright y Obholzer, dota a la obra de Morrison de una riqueza tradicional, y dentro de lo que cabe gestual, equiparando consecuentemente un concepto fotográfico, con la puesta en escena del paisaje moderno, que contrasta con la visión romántica del hombre que mira al intempestivo paisaje. En ambos casos la naturaleza manifiesta sus más profundas emociones.

Tara Donovan

(1969 New York, actualmente vive y trabaja en New York)

“No es que yo trate de simular lo natural. Es más imitar los caminos de la naturaleza, la vía en que las cosas crecen realmente”.⁸⁸



Figs. 255, 256 Sin título, instalación con vasos de plástico desechable

(detalle)

⁸⁸ Tara Donovan citada en: Elaine, James (curador), *Hammer projects: Tara Donovan*, Hammer Museum, Los Ángeles, 23 mayo- 5 septiembre 2004, disponible en: http://hammer.ucla.edu/exhibitions/detail/exhibition_id/81

Las instalaciones de Tara Donovan exploran el recurso repetitivo del módulo, extendiendo sobre el espacio, paredes y piso redes minuciosamente elaboradas, pacientemente organizadas con materiales triviales, tan cotidianos, desechados e imperceptibles como vasos de plástico, platos de papel, palillos de madera, hilo de pescar, lápices de grafito, bandas de goma, botones, entre otros.

Al ver el conjunto de obras que ha realizado Donovan, desde el 2000 aproximadamente hacia acá, sentimos la conexión inmediata con la obra de Eva Hesse, cercana también con la de Maria Fernanda Cardoso. El material sugiere la forma de trabajo, un ejercicio permanente de observación y tanteos formales hasta descubrir la voz de la sustancia. La infinidad de partículas que integran las estructuras de Donovan se desarrollan aumentando cada vez más el área construida, como si de un virus se tratara que se va expandiendo hasta acaparar más y más superficie.

Donovan prefiere la frase *site-responsive* para describir la afiliación de sus estructuras a los espacios que habitan. Si bien este término hace alusión a los camaleónicos juegos visuales de su trabajo, también sugiere su dependencia arquitectónica, particularmente a las condiciones de iluminación haciendo que su trabajo impacte sobre el ambiente creciendo en términos de escala, dirección y orientación en el espacio.⁸⁹

Los elementos se van superponiendo en capas, adición tras adición repetitivamente, pacientemente de la mano de Donovan, poco a poco de la nada va surgiendo un organismo. Las formas contingentes que forman estas colonias de

⁸⁹ Brewer, Paul, "Tara Donovan", Elaine, James (curador), *op. cit.*, disponible en: http://hammer.ucla.edu/exhibitions/detail/exhibition_id/81

organismos se extienden sobre la superficie del lugar adecuando su dimensión y su volumen a la necesidad que percibe la artista dentro del espacio de exhibición.

Si en trabajos anteriores hablábamos de una intención de afirmación en lo decorativo, quizás la obra de Donovan no se plantea como tal, sin embargo su acomodación al espacio específico, esa asertividad que parte del lugar, a la que hace mención la artista, nos comunica su vía de cercar lo arquitectónico más allá que como mero soporte de sus trabajos.

Las propiedades translúcidas de los materiales que emplea Donovan posibilitan entender su conjunto en términos del dibujo, como degradaciones tonales logradas a través de la superposición de elementos, así mismo la suma de partes por lo general monocromáticas enfatiza la cualidad de patrón que tiene la unidad dentro de formaciones complejas, como son las obras de la artista.

El trabajo con respecto a los materiales, lleva a Donovan hacia un marco de operaciones físicas afines al comportamiento de los mismos en tanto las cualidades del espacio, como son: superficie, verticalidad, horizontalidad, gravedad, perspectiva, entre otros aspectos. De esta manera encontramos como suspendidas o descansando sobre el suelo o las paredes los organismos sugieren una experiencia fenomenológica con el espacio, buscando dentro de la misma la configuración completa de un sistema abierto.

Hay un aspecto realmente conmovedor en las obras de Donovan y se refiere a la naturaleza de los materiales. Rodeando de nuevo esas dos ideas que han oscilado a lo largo de este escrito, en diferentes ocasiones, tendientes de una parte a relacionar arte-vida y de otra parte el trabajo dentro del ámbito de lo efímero, la obra de Donovan parece sumergirse de lleno en la contradicción entre lo sintético

(que tiene una vida longeva pero que es desechable), tan sintomático de nuestro tiempo y la desaparición de obras construidas muchas veces *in situ*.

Figs. 257, 258, 259, 260, 261, 262
Sup.

Sin título, palillos de madera, 2001
(Detalle) palillos de madera

Sin título, (detalle), botones

Sin título, botones y pegamento, 2007

Sin título, (detalle), vasos plásticos
desechables

Sin título, vasos plásticos desechables,
2006



El ritmo lento de los procedimientos manuales en su obsesiva repetición de pegar un botón sobre otro, de apilar vasos plásticos hasta abarcar la totalidad del espacio, de intercalar palillos hasta reconocer en lo amorfo el icónico cubo minimalista, esta categoría de lo gestual que impregna de sensualidad las obras de Donovan se manifiesta como la tragedia de la belleza humana, frágil y transitiva.

Andrea Zittel

(1965 Escondido California, actualmente vive y trabaja entre Los Ángeles y Joshua Tree California)

“La empresa AZ abarca todos los aspectos cotidianos de la vida. Mobiliario doméstico, vestuario y alimentación se convierten en elementos de investigación permanente en un esfuerzo por comprender mejor la naturaleza humana y la construcción social de las necesidades”⁹⁰.

La obra de Andrea Zittel se acerca a los pilares de la *Bauhaus*, apuntando hacia el compromiso entre arte y diseño combinado junto al sentimiento utópico, casi futurista y alternativo de un arte involucrado dentro de las necesidades básicas tanto físicas como psicológicas de la sociedad, proponiendo modelos de vivienda y un estilo de vida mínimo, operativo e independiente a través de células habitables y objetos que participan de manera activa en nuestra cotidianidad.

⁹⁰ AZ an institute of investigative living, disponible en: <http://www.zittel.org/index.html>



Fig.263 A-Z Cellular Compartment Units

Desde sus primeras *Cellular Compartment Units* (1993), Zittel enfrentó los estándares del arte exhibiendo unidades habitables, funcionales y reproducibles. Este rasgo mercantil lejos de excluirla del mundo artístico, abrió la posibilidad de un minimalismo funcional concebido dentro del arte.

Los objetos/prototipos de Zittel se sitúan a medio camino entre el diseño industrial y la utopía vanguardista artística legada del pensamiento de la *Bauhaus* o del movimiento *De Stijl*. El ideal de un arte que está compenetrado íntimamente con las actividades diarias, con el hombre y mujer del común satisfaciendo sus necesidades básicas, como son la vivienda bajo estándares mínimos y garantizables de cierto confort, protección y seguridad al interior de la misma.

Zittel “siente que el artista debe servir a la comunidad de la manera que diseñadores y arquitectos lo hacen”⁹¹, por esta razón desarrolla un proyecto que colinda con la idea del bienestar y máxima libertad individual dentro de una realidad social reguladora y excluyente.

Desde el inicio de su formación artística Zittel fue reafirmando su postura de no querer ser el tipo de artista que arroja más objetos al mundo, por esta razón

⁹¹ Zelevansky, Lynn, *Sense and Sensibility: Women Artist and Minimalism in the Nineties*, The Museum of Modern Art, New York, 16 junio - 11 septiembre 1994, p. 29

comenzó a recolectar objetos en desuso y desechados porque necesitaran ser reparados. Durante este periodo la artista se sometió a un trabajo de corte mecánico y poco creativo, de esta manera encontró la diferencia entre las ideas de sostenimiento/mantenimiento y progreso, y descifró en cual de los dos lugares quería situarse.

La idea de que todo lo que te pertenece te posee a la vez, dirigió su experimentación hacia el mobiliario. Piezas compactas que a modo de *gadget* fueran multifuncionales y sobre todo que no ocuparan mucho espacio. Las *Living unit* (1993-2000) construidas anualmente, para ser habitadas durante un año, son estructuras portables que cubren las necesidades básicas de una persona, de hecho están diseñadas en materiales fácilmente reproducibles con la posibilidad de ser personalizadas bajo requerimiento del usuario.

De esta manera lo que llamamos obra de arte se transforma a través del propósito fundamental del uso. Las esculturas de Zittel pertenecen a la categoría de espacios habitables, donde se funda la reflexión sobre las necesidades básicas de supervivencia del hombre, suscitando una serie de complejas ideas en torno al consumo desmedido y la inflación de necesidades en que nos vemos envueltos, así como la necesidad por tener un espacio privado donde poder incluso esconderse del mundo.

Los términos “perfección y veracidad”⁹² para Zittel estimulan su convicción de trabajo. Al entablar una relación directa con el espectador/consumidor de sus obras, Zittel siente el compromiso de entregar un producto que satisfaga realmente las necesidades y que contribuya a la expansión de su investigación. Por esta razón ella misma se emplea para comprobar cada uno de sus proyectos.

⁹² Zelevansky, Lynn, *op.cit*, p. 32

Los materiales que utiliza en la construcción de sus habitáculos se rigen por factores que contribuyan a una experiencia placentera y cómoda, así, encontramos que cada habitáculo es personalizado con materiales diferentes en su interior.



Figs. 264, 265, 266

Sup. Izq.

A-Z Wagon Station, 2003

A-Z Living Unit# 1, 1994

A-Z Escape vehicle: Pre-Customised Shell, acero,
material aislante, Madera, vidrio, 1996



Los campos de su investigación abarcan varios aspectos de la vida, comentábamos que además de la vivienda su trabajo se desarrolla en torno al mobiliario, al vestuario y a la alimentación, diseñando, probando y reintentando modelos y

materiales que coexistan armónicamente con el ritmo de vida del ser contemporáneo.

La propuesta en torno al vestuario nace desde la obligación por vestir medianamente formal dentro de un contexto laboral como la oficina. Zittel crea su propio traje de trabajo para ser usado por periodos estacionarios de seis meses o cuatro meses, así, la práctica de llevar el mismo modelo todos los días combate de alguna manera con los prejuicios que tenemos en torno a la moda. El poder de ser capaz de construir tu vivienda, tu vestido, tu mobiliario nacen dentro de un espíritu de autonomía y autogestión. De alguna manera su trabajo está constantemente lidiando con la idea de abrirse hacia una experiencia comunitaria y a la vez reclamar para el individuo aquellos espacios de soledad y aislamiento.

Uno de los artistas a los cuales Zittel se siente ligada, además de los constructivistas rusos, será Andy Warhol. No es casualidad el que ambos hayan convertido sus talleres en factorías, el aspecto comercial es algo que si tiene relevancia para Zittel, no desde el punto de vista consumista, sino en relación a la divulgación y el intercambio como poder de expansión de una forma diferente casi subversiva de asumir la vida.

En este aspecto hay que destacar como esta manera de enfocar el arte se ha convertido en toda una empresa ideológica abierta al público, a través del portal en Internet de AZ como centro de investigación se invita a formar parte de una experiencia que va desde el patronaje y construcción hasta labores comunitarias en campo abierto, para facilitar el intercambio y estancia de artistas descentralizando los puntos tradicionales de discusión y actividad artística.

Usualmente examinaba [la interioridad] como un fenómeno sociocultural. Me siento fascinada por cómo las personas ven los interiores de sus casas como un lugar donde sienten la libertad de ser quienquiera, lo que “realmente son”, y además la forma como decoran sus interiores puede de alguna manera revelar su alma y carácter. Es decir lo que hace todo esto tan interesante para mí es que es una sintomática de nuestro momento histórico particular. En el pasado la gente llevaba mucho más vidas públicas comunales, y no existía esta clase de apego hacia los espacios personales. Supongo que todo este movimiento hacia el interior también tiene mucho que ver con cuan “individualizados” y aislados nos estamos volviendo socialmente.⁹³

Quizás sea apresurado decir que Zittel es una hippie contemporánea, pero de alguna manera esta idea de la casa a cuestas, de poder instalar una carpa y pasar la noche se acerca mucho a la vida libre de los sesentas, sobre este aspecto Zittel recuerda el gusto por viajar de sus padres, sin embargo siendo ambos educadores por lo general pasaban el paseo inmersos en espacios pequeños, por factores económicos.

Habría que pensar en sus prototipos más como experimentos que como productos, la artista es consciente de que muchas de las unidades habitables, funcionales resultarían prácticas sólo en ciertos contextos, de manera que estos experimentos apuntarían mejor hacia una profunda reflexión sobre sistemas mínimos y autosuficientes para vivir.

⁹³ Zittel, Andrea entrevista con Allan Mc Collum, *Andrea Zittel Diary #01*, Tema Celeste Editions, Gabrius Spa, Milan, Italy, 2002, disponible en: <http://allanmccollum.net/allanmccollum/zittelconversationccs.html>

Las propiedades de bolsillo *Pocket Property* (1999) funcionan como prototipos de hábitat posibles, basados en la investigación que hace Zittel sobre la necesidad humana de tener una propiedad privada. La propiedad de bolsillo es una isla de hormigón que flota sobre el agua. No es una porción real de tierra, ni una casa ni un barco pero actúa como los tres. “Es una propiedad portable y habitable- un área especial sobre la superficie de la tierra que tiene el potencial de crear sensaciones de seguridad, estabilidad y pertenencia”.⁹⁴ Para complementar el experimento Zittel y unos amigos pasaron algunos días viviendo en estas propiedades, parte de la experiencia se recogería en un video, en el cual a menudo, entre actividades cotidianas como regar las plantas, se ve también a la artista absorta en el paisaje y sus pensamientos.



Figs.267, 268 A-Z *Pocket Property*, video, 1999

Esta fusión entre la casa y el paisaje juega con la idea de la mimesis de la persona dentro de su entorno, de esta manera Zittel apunta nuevamente al aislamiento no sólo como factor negativo dentro de una vida en sociedad, sino que reflexiona acerca de la importancia que tiene la privacidad para el individuo contemporáneo.

Prefiero poner toda mi energía en hacer que el trabajo funcione en cualquier parte fuera de la galería. Si yo pasara todo mi tiempo

⁹⁴ Zittel, Andrea, *Pocket Properties: An all new A - Z Land Brand*, disponible en: http://www.zittel.org/texts/pocket_proposal.html

tratando que el trabajo funcionara en la galería, no llegaría a hacer nada en el mundo, y estoy más interesada en el mundo. La galería es como una localización, un lugar donde puedes comercializar tu trabajo. No es el lugar donde el trabajo puede realmente existir.⁹⁵

Jorge Pardo

(1963 La Habana, Cuba, actualmente vive y trabaja en Los Ángeles)

"No creo que el arte se pueda consumir de forma simple y directa, no lo forman artefactos sino que siempre ha sido algo que ha existido dentro de un entorno y un contexto ideológico determinado"⁹⁶

La obra de Jorge Pardo se sitúa dentro de los límites entre diseño-arquitectura-decoración y arte, compartiendo con la mayoría de artistas que hemos propuesto una idea de arte donde no importan mucho las etiquetas.



Figs. 269, 270 Pier, Skulptur Projekte Münster, (1997), 2007

⁹⁵ Zittel, Andrea entrevista con Allan Mc Collum, *op. cit.*,
<http://allanmccollum.net/allanmccollum.net/allanmccollum.net/allanmccollum.net/zittelconversationccs.html>

⁹⁶ Jorge Pardo

Pardo se ha labrado un importante espacio en el arte contemporáneo a través de instalaciones tan llamativas y funcionales que, en algunos casos, han pasado de ser obras de arte para convertirse en mobiliario cotidiano de los espacios arquitectónicos en los cuales se instala.

En concreto, la pasarela que construiría en el marco del proyecto de esculturas públicas en la ciudad alemana de Münster, se ha quedado como mobiliario permanente de la ciudad. La experiencia que se tiene al habitar este espacio de paso, que penetra dentro del paisaje del lago nos habla de la aproximación del artista hacia la concepción coherente de la escultura en espacios públicos. Concretamente dentro del contexto del proyecto escultórico de Münster la obra de Pardo encaja a la perfección con la idea de un arte público para el público, es decir una obra concertada con el flujo de vida de los habitantes de la ciudad.

Es cita obligada cuando se habla de escultura en el espacio público recordar el sonado episodio de la obra de Richard Serra, *Titled Arc* (1981) y el descontento que provocó en la población que diariamente lidiaba con su obra, llegando esta discusión al retiro de la obra del lugar de emplazamiento. Los puntos de discusión sobre la obra en el espacio público, la obra para el público y el arte público no han cesado de tropezarse en el trabajo de varios artistas. En el caso de Pardo quizás la discusión deba llevarse mejor al terreno del arte a secas, para evitar la tentación de inscribir sus instalaciones dentro del campo del arte decorativo versus la inoperancia política.

La experiencia que instan los espacios de Pardo se relaciona con la habitabilidad de la casa, dado que subsiste una aproximación desinhibida con respecto a los elementos: lámparas, mesas, sillas, estantes, pisos; en suma una serie de opciones que ya conocemos y por lo tanto que mueven a desplazarse a través de su trabajo

como si ya se conociera de antemano, aunque en muchos casos la apuesta del artista evoque imágenes de interiores llenos de sofisticación y color.

Sin duda alguna el color y la forma, así como el desempeño de los materiales en la concepción de sus objetos responden no sólo a generar estímulos estéticos, el buen diseño se caracteriza por entender la necesidad como catalizador de la forma y en este sentido la factura de los objetos de Pardo dan cuenta del proceso conjunto entre el diseño por computador y el buen hacer del artesano.

Hemos tocado algunos aspectos de su trabajo, como el acercamiento entre lenguajes, el desenfado en proponer un arte decorativo e incluso viable dentro de la cotidianidad en términos funcionales, sin embargo hay un aspecto en la obra de Pardo que atiende a la situación del arte dentro de su propio contexto y fuera de él. Así como Andrea Zittel vemos en la obra de Pardo una intensión por mantener unidas las dos esferas, de adoptar el espacio comercial y concertado de exhibición como una vitrina fuera de la cual sus objetos pueden seguir existiendo y funcionando, en todo el sentido de la palabra.

No parece existir ninguna lucha entre el espacio de la galería o el museo con un espacio comercial o doméstico; Pardo apunta con sus instalaciones a reflexionar sobre la movilidad dentro de los espacios, específicamente el espacio de la galería y el museo donde conviven bajo un mismo complejo arquitectónico aspectos de exhibición y de servicios al público, tales como oficinas administrativas, baños, librería, salas de espera, cafeterías etc. Las esculturas de Pardo se empeñan en esparcir el



Fig. 271
Instalación en el espacio de la recepción
y librería de *Día:Chelsea*, 2000

espacio disolviendo los límites; ¿hasta qué punto una obra puede o no ser parte del museo en una sala u otra?, ¿puede o deja de ser arte de acuerdo a su locación? Sobre estos aspectos la obra de Pardo deja de preguntarse si es diseño o arquitectura, ya que los problemas con los cuales trabaja el artista son los mismos con los que la escultura ha tratado desde siempre, en un contexto diferente por supuesto.

Vemos la obra de Pardo en íntima relación con la obra de Tobías Rehberger ya que emplean un lenguaje muy próximo al diseño gráfico, en tanto una solución completamente gráfica del espacio, componiendo colores y formas dentro del mismo como si de una pintura tridimensional se tratara. El guiño hacia el *pop art* e incluso el minimalismo salen a la luz en las obras de ambos artistas, pertenecientes a una generación que ha asimilado el arte moderno y vanguardista dentro de una vía que unifica e incluso aplica el arte a la vida, enseñando todo un revés sobre la idea de las artes aplicadas.

No podemos dejar pasar la propuesta que haría para la sala *K21* en el *Kunstsammlung Nordrhein Westfalen* en Düsseldorf (2009), donde a demás de varias obras suyas como pinturas digitales presentaba tres *Casas tropicales* o palapas, construidas con paneles interiores de madera con perforaciones ornamentales evocando las construcciones al aire libre provistas de un techo, de hoja seca de palma, apoyado en pilares de madera de palma igualmente. Las casas, desprovistas de paredes que pudieran delimitar su contorno, en cierta forma nos recuerda la imagen de la *Glass house* de Philip Johnson (1949), en la cual el interior quedaba expuesto ante la transparencia de su superficie exterior. Es imposible desligar la tendencia arquitectónica en las obras de Pardo, dada su convivencia habitual con algunas de las obras paradigmáticas del estilo internacional asentadas en California.

Cuando Pardo exhibe *House* para el *MOMA* (1998), un proyecto que había comenzado cuatro años atrás, la enorme escultura minimalista se transforma en un cubo abierto, habitable, hasta el punto que el artista lo adopta como su vivienda. En las primeras imágenes de la exhibición, cuando estaba abierta al público, los interiores se asimilaban bastante a las fotos que encontramos en revistas de arquitectura, es decir, espacios que le hacen gala al arquitecto en tanto distribución y acabados diseminando algunos muebles y objetos para evocar su habitabilidad. En este sentido la casa de Pardo sufre un efecto similar al de las obras cuando pasan de la galería a la casa de su comprador, se vuelven un objeto que hace parte de todo un decorado, entra a formar parte de un espacio habitado. Así una vez ocupada la casa, por el artista y su familia, comienza la verdadera experiencia con el espacio escultórico a través de una suma de relaciones que se tejen desde la cotidianidad.

Yo no me veo como un artista que traspasa fronteras (...) Soy un escultor que instrumentaliza diferentes prácticas y tradiciones artísticas cuando desarrolla su labor. No tengo ningún interés en convertirme en un arquitecto o un diseñador. Lo que realmente me interesa es trabajar desde una tradición que se cuestiona su propia percepción. Sólo por el hecho de que algo parezca una casa, no significa que a lo que se enfrenta el espectador lo sea.⁹⁷

⁹⁷ Pardo, Jorge, disponible en: <http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=8762&num=829&sec=36>

12. Cercando superficies. Tres propuestas curatoriales

El conveniente encuentro con los catálogos de tres exposiciones en concreto, brindó confianza sobre los pasos que estábamos dando al cercar el tema de lo decorativo como aproximación al espacio. Suele suceder cuando encuentras palabras ya dichas e ideas ya pensadas, hallar escritas las imágenes que han pasado por nuestra cabeza, no solo confirmó intuiciones sino que abrió las posibilidades a nuevas perspectivas y fuentes.

Si anteriormente señalamos el trabajo de cada artista por separado, aún teniendo que apelar constantemente a la conexión existente entre muchos de ellos, quisimos incorporar estas tres exhibiciones como esfuerzos colectivos dentro de una sociedad que se mueve cada día más por la asociación que por la individualización. La voz que agrupa y define el lineamiento de cada exposición no se siente jerárquicamente impuesta, ni las obras actúan como ilustraciones de tal curaduría. El punto de interferencia entre las obras deja un margen vacío para que se escuchen esas frecuencias y resuenen sobre el espacio.

A labor of love (1996), vincula dentro de su curaduría los términos de la artesanía, las artes aplicadas, las labores manuales, el arte popular y folklórico, desarrollando el concepto de la otredad. Aquellos que están al margen, los que actúan eludiendo el centro, desde los límites y los territorios periféricos de la sociedad. Dentro del círculo del arte también se delimitan las acciones y los territorios dando cabida a la existencia de lo *otro*.

De Coraz(i)ón (1999), apuesta por una clara y contundente referencia a lo decorativo, un guiño desde el arte desprovisto de los prejuicios habituales y ubicándose precisamente en el centro de la discusión a través del humor y la

multidisciplinaria del artista posmoderno. La relación por oposición o por contradicción, nunca igual entre la pintura/arte abstracto y la decoración queda planteada a través de las obras de los integrantes de esta exposición; el marco que agrupa estas intenciones redundan lo decorativo, más allá de la mera y obsoleta reiteración de lo irreconciliable, se plantan en el margen de lo decorativo como acto de corazón que diferencia lo superficial y lo ensimismado de un arte por el arte, en el caso de la pintura abstracta.

Ya lo decía Gombrich en el *Sentido del Orden*, el arte y la pintura abstracta no han sabido reconocer al pariente pobre del cual surgieron o al menos del cual existen abundantes conexiones, no meramente formales, incluso originales. El peligro que ve el arte abstracto, traspasado al arte en general, es el de ser confundido con lo ornamental, de caer en la categoría de lo decorativo. El *quid* del asunto lo vemos en la satanización, como ya hemos mencionado, del término, en la misma secularización de las vanguardias, de anteponer unos dogmas sobre/superiormente a los demás. Si las vanguardias norteamericanas quisieron romper el molde europeo, no es cuestión de este escrito el entrar a cuestionarlo, sin embargo tal pluralidad de pensamiento no fue del todo flexible.

Poetics of the hand made (2007), configura su discurso dentro de la repetición y la diferencia, diferencia marcada a través de la factura humana que dota la apariencia perfecta de las estructuras con una microscopía orgánica y transgresora en su superficie. La poética particular de artistas que actúan dentro de un mundo plano, y sin embargo enraizados al territorio latinoamericano, nos cuenta de qué manera se desarrolla la localidad dentro de un mundo horizontal. Los artistas de esta exposición no plantean soluciones ni críticas a los grandes sismos de nuestra sociedad, proponen dentro de su realidad honesta y consecuentemente un arte de la vida del diario, del desgaste y la acumulación, de

la mutabilidad y el reciclaje, una suerte de *low art* a través de sus propios materiales. La poesía se deposita en la transformación de esos materiales a través del gesto humano.

Labor, decoración/ornamentación y repetición son las apuestas de estas tres exposiciones.

La importancia y pertinencia de las mismas para los objetivos de la investigación no podían dejarse en la sombra y se hizo cada vez más fuerte la necesidad de abrir un espacio para ellas en este capítulo.

Así mismo esta investigación se siente en deuda con las reflexiones expuestas en varios catálogos de muestras que se han convertido en paradigmas del arte moderno y contemporáneo abriendo la mirada sobre las redes tendidas entre artistas de los cuales su obra particular en oportunidades nos era desconocida. Ciertamente es como ya lo expresa Anna Maria Guasch que de un tiempo hacia acá los manifiestos del arte se encuentran en discusión abierta a través de la curaduría de exposiciones. A través de ellas, puestas sobre la mesa las actitudes de diferentes artistas se confrontan, compenetran, repelen o simplemente conviven pacíficamente ofreciendo al espectador la formación de un juicio propio y enriquecido para asimilar las obras en conjunto así como de aislarlas en sus particularidades.

12.1 A Labor of love

The New Museum of Contemporary Art, New York

20 de enero al 14 de abril de 1996

Organizada por Marcia Tucker

Artistas: Chelo (Consuelo González Amezcua), Imogene Jessie Goodshot Arquero, Alan Belcher, Robert Brady, Darren Brown, Bette Burgoyne, Larry Calkins, Rene David Chamizo, Dale Chihuly, Pier Consagra, William Copley (Cply), Jacob El Hanani, Tom Emerson, Dianna Frid, Carmen Lomas Garza, Chuck Genco, Nöle Giulini, Michael Harms, Bessie Harvey, Mary Heilmann, Oliver Herring, James Hill, Indira Freitas Johnson, Jane Kaufman, Larry Krone, Paul Laffoley, Dinh Q. Le, Charles LeDray, Liza Lou, Michael Lucero, Raymond Materson, Josiah McElheny, Sana Musasama, Richard T. Notkin, Manuel Pardo, Elaine Reichek, Faith Ringgold, A.G. Rizzoli, Diego Romero, Richard Rule, Kevin B. Sampson, Alison Saar, Beverly Semmes, Judith Shea, Kazumi Tanaka, Kukuli Velarde, Margaret Wharton, Robin Winters, Willie Wayne Young, Daisy Youngblood.



Fig.272, 273 Liza Lou, *kitchen*, cocina recubierta con bisutería bordada, 1990

“El trabajo considerado apolítico porque no trata sobre el tema o tiene inclinaciones políticas también muerde. Y lo hace sin avisar con ladridos”⁹⁸

Marcia Tucker nos introduce en la panorámica de un arte que viene desde la otredad. Que opera desde la diferencia y el desenfoque de su propia definición.

[El otro] es lo que permite diferenciarte; lo que te permite ser diferente. (...), el otro o la otra es el que tiene que negociar muchísimo sus formas de representación. Siempre hay una representación o estereotipada, o mutable, o “*inaccurate*”. Siempre ellos negocian sus formas de representación. Y (...) es lo que escapa también⁹⁹

De esta manera la minoría es lo que actúa en la periferia y en los mismos límites de lo artístico institucional y de la misma sociedad. La exhibición rinde cierto tributo a un arte que explora lo ex-céntrico dentro de los estereotipos y la jerarquía de un arte en mayúsculas frente a lo que llamamos artes aplicadas.

La contextualización histórica de la muestra se centra en el arte norteamericano, tomando como referentes el arte de los años sesenta y la incursión de la práctica artística como gesto político, posteriormente dentro del movimiento feminista con la obra de artistas como Myriam Schapiro, Harmory Hammond y Faith Wilding, se marca un antecedente en la recuperación y cuestionamiento de la presencia de la mujer en el arte a través de las labores que delimitaban su acción en el arte. Manualidad, temporalidad y memoria fueron elementos constitutivos

⁹⁸ Tucker, Marcia, *A labor of love*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 20 enero - 13 abril 1996, p. 16

⁹⁹ Belausteguigoitia, Marisa, definición del concepto del otro, disponible en:

[http://www.lai.fu-berlin.de/es/e-](http://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/be_otro_otredad/contexto.html)

[learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/be_otro_otredad/contexto.html](http://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/be_otro_otredad/contexto.html)

en instalaciones monumentales y poéticas de los setenta, abriendo el debate sobre lo público y lo privado.

El arte al que apunta Tucker linda con los límites de lo **no** artístico, muchas de las obras que se incluyen en la muestra aunque cumplen con los parámetros más reconocidos dentro de la catalogación de una obra de arte, no son valorados y exhibidos como tal¹⁰⁰. La mayoría de trabajos se clasifican como artes aplicadas o como muestras de corte antropológico, como el arte primitivo y exótico no occidental.

Tucker intenta rastrear dentro de la historia norteamericana el síntoma de esta disgregación, llegando al punto de definir a la población norteamericana, mayoritariamente, como inmigrante. De esta manera para crear un sentido de unidad tuvo que idearse una forzosa unificación para crear un sentido de americanismo. Acompañando este deseo de identidad y libertad, comunes dentro de la población inmigrante en Norteamérica, se posibilitó el resurgimiento de las artes tradicionales, como una forma de tejer historia y legar una memoria. El movimiento *Arts & Crafts* nacido en Europa, constituyó una luz para la resurrección de los oficios, procurando idealizar la labor manual y el trabajo físico. “Un arte hecho por la gente para la gente, un deleite para el trabajador y para el usuario”¹⁰¹ que ayudó a eliminar la división entre la clase trabajadora e intelectual a la hora del trabajo.

Sin embargo tras la sucesión de varios factores, que ya hemos mencionado en la primera parte -sacralización de la figura del artista, distinción entre un arte

¹⁰⁰ Reflexión contenida en el texto de Marcia Tucker para el catálogo: *A labor of Love*, al cual hacemos referencia al inicio de la primera parte.

¹⁰¹ “Art made by the people and for people, joy to the maker and the user”, Robert Morris citado por: Tucker, Marcia, *op. cit.*, p. 23

reproducido para las masas y un arte *Avant-Garde* para la clase intelectual- y la admisión de la definición kantiana del arte donde la pureza y sublimidad se hallaban en el extremo opuesto a la experiencia física:

No es de asombrarse que los oficios y las artes decorativas, particularmente aquellas que requieren una detallada e intensa labor- un signo seguro de trabajo corporal- sean considerados inferiores, capaces de unas atracciones visuales inmediatas pero carentes de propósitos más elevados.¹⁰²

Durante varios años la crítica de Clement Greenberg elevó la pintura abstracta como canon del arte, y relegó al estatus de *kitsch* todo arte popular, decorativo o artesanal, aquello superficial destinado a las masas y carente de contenido. Con todo, el desenfado de la generación juvenil de la década de los sesenta y setenta hizo suya la iconografía popular: música, moda, cine, televisión y publicidad dentro de su cotidianidad y originalidad, como lo hicieron en su tiempo los artistas modernos y vanguardistas con el arte primitivo y oriental.

Una vez más como sucediera con el minimalismo y la corriente *Neo-Geo* debemos apuntar a la reincidencia cíclica que toman las ideas; el arte de los noventa y del nuevo milenio ha estado marcado por el *revival* y el *flashback* a todo producto popular, apropiando la estética *kitsch* a través de un giro en su significado.

Gran parte del arte del nuevo milenio ha estado marcado por dos corrientes, una que se mueve conforme el progreso tecnológico y va descubriendo nuevas imágenes e instrumentos de interacción; el otro movimiento parece decantarse, como el agua bajo el aceite, hacia un arte del “usted puede hacerlo también”,

¹⁰² Tucker, Marcia, *op. cit.*, p. 31

como un esfuerzo en patentar la precariedad y la mínima tecnología empleada en la consecución de los proyectos. Esta última inclinación va de la mano con la exposición *A labor of love*, dada la vinculación al trabajo manual, de la patente inhabilidad humana que se enriquece con el tiempo de labor y el disfrute con el material y el trabajo físico.

A través de las obras y la intensa labor que se deposita en ellas se traza un tiempo policrónico, “que es interactivo, múltiple, social, y fluido en vez de lineal o enfocado a un objetivo”¹⁰³.

La idea sobre el tiempo policrónico nos acerca de manera directa al quehacer de las obras manuales, el bordado, la costura, el tejido, en fin todas y cada una de las operaciones manuales, que con pocos elementos, dentro de un proceso de repetición constante van configurando elementos cuya finalidad es la de subsanar alguna carencia, ser útil, e incluso convertirse en regalo. Sin embargo la idea de un tiempo múltiple y simultáneo incorpora, por lo tanto, no sólo la configuración de un objeto (llámese mantel, jersey, florero, etc.), se enfoca también a la facilidad de crear tejido social a través una actividad y de manera paralela permite una conexión física con la materia.

La imagen de la obra de arte como ofrenda, como regalo, que hemos mencionado en otros apartados, se sirve en parte de la idea del arte como hecho privilegiado de algunos pocos, sin embargo este hecho no lo entendemos acá como un factor excluyente. Cuando se amplía el concepto de arte, cuando se acepta que el arte participa activamente en la cotidianidad, cuando entendemos lo que Beuys quería hacer al desacralizar al artista, nos topamos de frente con la posibilidad de encontrar arte fuera del museo y la galería. Sin embargo la idea no se queda sólo

¹⁰³ Tucker, Marcia, *op. cit.*, p. 68

aquí, al ampliar el concepto de arte extendiéndolo, como mantequilla sobre el pan, hacia todos los espacios dejamos de excluir también los medios para proporcionar experiencias policrónicas hacia la obra de arte.

Esta idea sobre la temporalidad en el trabajo nos viene muy bien para introducir una idea alojada en el título de la exposición, *A Labor of Love*, enlazarla con el nombre dado a la siguiente exposición: De Coraz(i)ón, y más aún con el de *Poetics of the hand made*. La idea manifiesta es la de barajar un arte hecho desde dentro, aunque al guardar las formas se manifieste tan solo como algo bonito.

Bordeamos los límites de la definición de arte al pensar en lo decorativo dentro del campo de la práctica tradicional, ese *otro* al que hace referencia Tucker puede ser la inclinación apolítica que buscando representarse y siendo aún difusa pervive en la superficie bregando por no desaparecer.

Con todo, aquel arte que emplee como fuente de resistencia e inspiración el día a día, puede ser forzado a operar en los límites del discurso artístico, pero seguirá permaneciendo en el centro del discurso de la vida real.

12.2 De Coraz(i)ón

Sala Tecla de L'Hospitalet, Barcelona

3 al 27 de mayo de 1999

Comisario Joerg Bader

Artistas: John Armleder, Joerg Bader, Dis Berlin, Daniel Berset, Bernard Brunon, Andrea Busto, Louis Cane, Silvie Defraoui, Nicolas Delprat, Wim Delvoye, Noël Dolla, Pierre Dunoyer, Lisa Enderli, Dominique Figarella, Sylvie Fleury, Jacques Fournel, Ferràn García Sevilla, Ludwig Gerstaecker, Franz Graf, Anton Henning, Leni Hoffmann, Ulrich Horndash, Christian Hubert-Rodier, Aldo Iacobelli, Jahanguir, Peter Kogler, Carlos Kusnir, Bertrand Lavier, Michel Majerus, Didier Mencoboni, Aldo Mondino, Olivier Mosset, Walter Obholzer, Haralampi G. Oroschakoff, Susanne Paesler, Sigmar Polke, Charo Pradas, Tobias Rehberger, Gerwald Rockenshaub, Thomas Schütte, Peter Stämpfli, Lily van der Stokker, David Tremlett, Rosemarie Trockel, Richard Wright, Heimo Zobernig, Beat Zoderer, Christina Zurfluh



Fig.274 Vista de la exposición *De Coraz(i)ón*, 1999

“La libertad no tiene ningún problema decorativo. La decoración es un producto del corazón que sirve de base a la razón icónica. Es decir la gracia (...). En una sociedad basada en el gusto, la decoración es un deber teórico”.¹⁰⁴

Varios ensayos constituyen el catálogo de esta exposición, situados sobre el debate entre pintura y decoración, más específicamente entre arte abstracto y ornamento.

La iniciativa de la exposición nace de un proyecto del comisario y artista Joerg Bader, inicialmente el proyecto surge como respuesta ante una crítica de su propio trabajo, reflexión que fue creciendo hasta llegar a configurar esta muestra colectiva.

Victoria Combalia comienza el catálogo situando la exposición De Coraz(i)ón dentro de la cuestión de unir arte y vida. Combalia parte del arte vanguardista y las fuertes conexiones que develaba con las artes aplicadas, intuyendo “la influencia de las propias artes decorativas en el propio inicio de la abstracción”¹⁰⁵; los constructivistas rusos que aplicaron sus invenciones formales a los objetos triviales de la vida cotidiana -tejidos, tazas y demás utensilios, mobiliario, carteles y propaganda ideológica- como veíamos en la primera parte de esta investigación, aunándose al espíritu de la *Bauhaus* en beneficio de un arte cotidiano.

Ciertamente, a todas estas vanguardias les unía su deseo “anti ornamental” en el sentido de que, frente a la tradición del ornamento, defendían la simplicidad y la belleza de las llamadas

¹⁰⁴ Dunoyer, Pierre, “Entrevista a Pierre Dunoyer, 21 de diciembre de 1998”, Bader, Joerg, (Comisario), *Decoraz(i)ón*, Tecla Sala, L`Hospitalet, Barcelona, 1999, p.25

¹⁰⁵ Combalia, Victoria, “De Coraz(i)ón: mezclar el arte a la vida”, Bader, Joerg, (Comisario), *op. cit.*, p.9

formas puras. Pero no dejaban de ser formas que también se aplicaron, (...) a aspectos de la vida cotidiana (...).¹⁰⁶

El argumento del arte abstracto para salvarse de caer en el terreno de lo ornamental y decorativo, como lo propuso Kandinsky, es que surge impulsado por una necesidad interior de corte espiritual y no está supeditado a un uso práctico.

El arte abstracto ha servido al diseño para imprimir sus motivos sobre todo tipo de superficies decorativas, transformando y -una vez más- pervirtiendo a los ojos del arte el precepto de la pintura abstracta. Sin embargo eso que denominamos perversión, como ya exclamaba el arte minimalista, es la transición de un arte ensimismado que se abre a la realidad múltiple de la vida misma.

Combalia apunta un cambio de perspectiva desde los artistas vanguardistas, en tanto que los artistas postmodernos “utilizan con respeto, con ironía, con fascinación o bien con descaro conceptual, los elementos decorativos”.¹⁰⁷

Joerg Bader, el comisario de esta exposición, en su ensayo sigue la línea propuesta por Combalia y resuelve partir del supuesto que todo elemento que tienda a buscar el grado cero de la pintura es un gesto decorativo. Traza un recorrido desde 1966 con el movimiento francés *Support/Surfaces*, continuando con el grupo JA.NA.PA 1978, asumiendo la decoración como elemento constitutivo de su obra, hasta llegar a los años ochenta y la explosión de la generación de artistas jóvenes vieneses, suizos y neoyorquinos agrupados por la crítica como *Neo-Geo*.

¹⁰⁶ Combalia, Victoria, “De Coraz(i)ón: mezclar el arte a la vida”, Bader, Joerg, (Comisario), *op. cit.*, p.9

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 10

Bader apunta -con cierta ironía- que es interesante ver como la “ola de *deco*-abstracción coincide con la declaración del fin de la historia del arte”. Y no podemos más que retornar a la idea del tiempo cíclico que mencionábamos a propósito de la repetición en la segunda parte de este texto.

Este desprecio frente a lo decorativo, actúa de manera similar al rótulo de lo femenino o lo bonito, y hace evidente la situación existente entre estos términos y su inclusión con la idea de otredad. Bader sugiere como hecho casual el que los “padres” del vanguardismo y de los manifiestos más radicalmente opuestos a todo tipo de ornamentación - Malevich, Mondrian y Kandinsky- hayan expresado su rechazo a la naturaleza, e incluso al desnudo femenino como en el caso de Mondrian.

Por otra parte es interesante constatar que entre las parejas que participaban en la aventura de la abstracción, eran mayoritariamente mujeres las que aplicaron las estéticas desarrolladas por su *partner* en el dominio de las artes decorativas.¹⁰⁸

El debate en torno al papel de la mujer como artista, redefiniendo su representación ha sido un factor clave para redefinir el arte. Mark Wigley en su ensayo *Untitled: the housing of Gender*, citado en el catálogo, desarrolla el sistema que conecta ornamento-mujer-arquitectura. El ornamento como lo definía Gombrich, es un sistema que necesita de otro sistema sobre el cual asentarse, Wigley equipara esta dependencia del ornamento hacia el cuerpo de la mujer, de igual manera como la casa es un cuerpo a ser revestido. La arquitectura por lo tanto concede a la mujer su interior, como su espacio de dominio para

¹⁰⁸ Bader, Joerg, (comisario), “Decoraz(i)ón”, *op. cit.*, p. 16

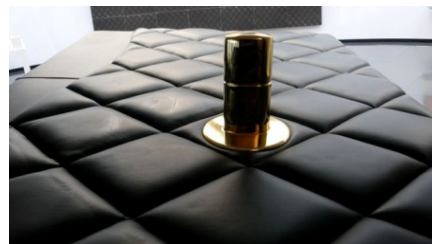
ejercer el control del espacio a través del ornamento, y dota al hombre de su lado público para que éste socialice y politice.

El ornamento se convierte en el control de la estructura, de acuerdo con la función ordenativa de la misma. El ornamento, como “la dama de la casa”, tiene la responsabilidad de conservar el orden estructural, al que mantiene entre barreras.¹⁰⁹



Fig.275 Rosemarie Trockel, *Wool Painting*, 2006

Fig.276 Sylvie Fleury, *Oversize giant Chanel bag*, (detalle), 2008



En este orden de ideas, quizá la obra de Rosemarie Trockel o la de Sylvie Fleury, directamente centradas en las rupturas de la imagen de la mujer del pasado y la mujer del presente se muevan en la dirección de expandir el ornamento como síntoma de crecimiento en la vida pública de la presencia femenina, compartiendo los espacios y negociando su intervención.

¹⁰⁹ Wigley, Mark, “untitled: The housing of Gender”, Beatriz Colomina (Ed.), *Sexuality & Space*, Princeton, New York, Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton, 1992, pp. 327-338, Anne Loreck, “De la impresión a la expresión. Algunos comentarios sobre la relación entre ornamento, decoración y abstracción, cuerpo y sexo”, Bader, Joerg, (comisario), *op. cit*, p. 44

El momento decorativo, sin dudas penetró abiertamente en el arte a través de la nueva generación de pintores y pintoras, quienes sin titubear y sin contemplaciones fueron introduciendo en el museo, como lo hiciera Rauschenberg y los artistas pop, las ideas y los objetos del mundo de afuera. Como nos lo recuerda Barder la presencia de lo decorativo siempre ha estado latente dentro del lenguaje del arte, pintura o escultura ninguno se ha visto completamente desligado de esta cuestión.

La respuesta natural del consumismo ha sido, desde siempre, adoptar las fórmulas de éxito del arte para adaptarlas y aplicarlas a los objetos de la vida cotidiana. De esta forma la obra es directamente objeto sin haber pasado por el campo del arte.

Las obras de la exposición se instalaron como si de amueblar una casa se tratara, se dispusieron sobre el suelo (tapetes), las paredes (papel pintado y cortinas) y techos (lámparas) actuando como mobiliario; una curaduría desenfadada y con claridad entre los conceptos de ornamento, decoración y arte abstracto.

Acerca del título, Decoraz(i)ón, se explica de la manera en que Kandinsky anteponeía la necesidad interior de su pintura abstracta, el corazón separa lo decorativo de lo *kitsch*.

12.3 Poetics of the hand made

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

22 de abril al 13 de agosto de 2007

Organizada por Alma Ruiz

Artistas: Eduardo Abaroa, Magdalena Atria, Mónica Bengoa, Darío Escobar, Marco Maggi, Livia Marin, Fernando Bryce, Máximo González.



Fig.277 Eduardo Abaroa, *Sin título*, Obra *in situ*

Alma Ruiz, curadora guatemalteca residente desde hace muchos años en Norteamérica, traza una lectura del arte contemporáneo latinoamericano a través de conectar el trabajo de varios artistas y su lenguaje plástico, vinculando lo cotidiano a través del uso de materiales de consumo, populares e incluso desechables, en suma materias primas no usuales dentro de las categorías del arte tradicional; otro punto importante de comunicación entre las obras es la importancia concedida a la factura, a la labor manual que desempeña el artista en

la creación y construcción de su trabajo. Surge también un tercer elemento tangencial dentro del conjunto de la exposición y es la condición de lo temporal de cada uno de los trabajos, no solo por la calidad de sus materiales -plastilina, papel, bastoncillos de algodón, pitillos plásticos- sino por la disposición de muchas de las obras configuradas *in situ* para la exposición y desmontadas al final de la misma.

Ruiz comienza su ensayo, *Arts is made by the Hands*, partiendo de la redefinición de arte que propiciara Duchamp, a través de la descontextualización en su obra, y traza una línea que pasa por las prácticas experimentales de los brasileños Lygia Clark y Helio Oiticica, abriendo el arte hacia la experiencia corporal viva y refrescando la rígida tradición del arte europeo. Señala también la importancia de ciertos artistas, claves si se quiere, a la hora de definir una nueva imagen del artista latinoamericano, una nueva dirección “curatorial y crítica sobre los intereses de América latina”; algunos nombres serán los de Guillermo Kuitca (1961 Buenos Aires, Argentina), Gabriel Orozco (1962 Xalapa, México), Doris Salcedo (1958 Bogotá, Colombia), Ana Mendieta (1948, La Habana, Cuba- 1985 New York), entre otros.

En palabras de Ruiz “este fenómeno ha liberado las generaciones más jóvenes (...) dando la posibilidad de encontrar inspiración en diferentes fuentes, artísticas o de otros modos”. La obligación de remitirse a lo ancestral o a la sintomática cruenta y violenta y a los avatares del sesgo económico y cultural, ya no mandan la parada como hegemónicos temas para el artista del tercer mundo, quien puede, basándose en su contexto más próximo -prójimo al de otros artistas en diferentes latitudes, referir su práctica a lo cotidiano, a lo comercial, a lo doméstico a la intensidad física de su cuerpo en contacto con la materia.

Nos gusta pensar que no existe, como en la exposición de Decoraz(i)ón, la necesidad de la reivindicación, al existir sin tener que enfatizar el cómo ni el por qué a través de discursos; suceder en los secretos que devela la práctica.

Los artistas de *Poetics of the hand made* “entienden y abrazan completamente el valor de trabajar con las manos”, sin embargo no operan desde el terreno de las tradiciones, aunque a través de sus orígenes estén enraizados en ricas prácticas artísticas (tejidos, cerámica, talla, orfebrería y demás saberes precolombinos), asumen su identidad sin apelar directamente a sus formas.

La poética del trabajar con las manos, radica en el contacto físico, en las posibilidades de transformar la materia y decantar las ideas. Llega a nuestra memoria un video donde Gabriel Orozco trabaja con un bloque de arcilla, golpeándolo contra la mesa y horadando con una esfera a sus costados trazando sendos rastros circulares. Era la perfecta transformación del paradigma minimalista, allí estaba la masa geométrica, casi cúbica, transformándose por la acción y fuerza humana, inexacta.¹¹⁰

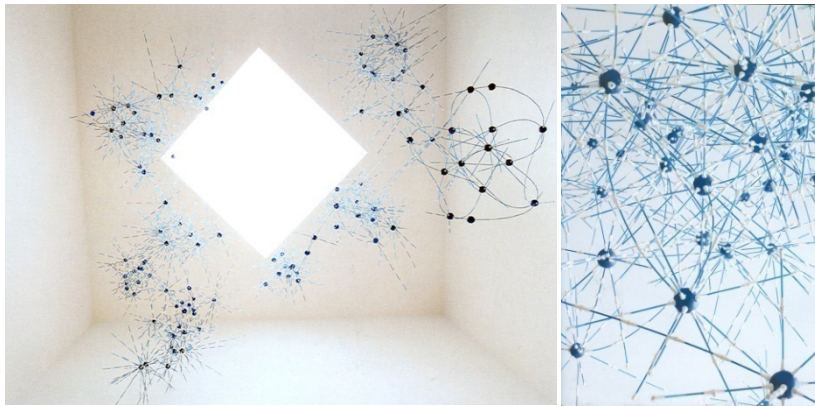
Las obras de *Poetics of the Hand Made* se acercan al arte post minimalista a través de la interacción con los materiales como a priori de la forma; encontramos también un fuerte acercamiento a la obra de Agnes Martin donde la belleza que integra un ejercicio paciente de configuración material, en apariencia volátil y mínimo, atrae una fuerza interior que maximiza cada gesto.

La exposición está enraizada dentro de una generación de artistas que participan de la experiencia física del momento, hablamos por lo tanto de una actitud que

¹¹⁰ Gabriel Orozco entrevista dentro del episodio “loss & Desire”, *Art:21- Art in the twenty first century*, tercera temporada, 2003, Video disponible en: <http://www.pbs.org/art21/artists/orozco/#>

vive dentro del espacio como campo de relaciones, que se adhiere a la noción de construir redes que vinculen lo vulgar y trivial junto a lo trascendente y vital.

Encontramos al artista **Eduardo Abaroa** de México, cuya obra *Red para la inspección de cavidades corporales* (1999), en apariencia delicada y frágil por la constitución de sus materiales (bastoncillos de algodón), se convierte en una masa esponjosa conectada internamente. Cabe mencionar que las obras de Abaroa al igual que las piezas de Tara Donovan se construyen *in situ*, representando un trabajo y una pericia admirable.



Figs. 278, 279 Eduardo Abaroa, *Red para la inspección de cavidades corporales*, bastoncillos de algodón, 2003

La obra de Abaroa comparte junto a las obras de Donovan varios elementos, no sólo la gran cuota de trabajo para construirla en el espacio, también manejan un espectro de materiales modestos, desechables, vinculados directamente con el uso humano. En el caso de Abaroa el patrón de su complejo ornamento sobre el espacio es un bastoncillo de algodón: línea y puntos. La idea de una estructura molecular nos viene de repente cuando entramos dentro de su trabajo y percibimos un orden latente que impone el material, casi un diseño molecular.

Magdalena Atria, de Chile, cuestiona la pintura a través del empleo de materiales muy simples y procesos “deliberadamente manuales generando una creciente complejidad”¹¹¹. Atria manipula plastilina, común en el trabajo manual de los niños, amasando, cortando y juntando las piezas para crear sus intrincadas estructuras, determinadas por los patrones que genera el material al momento de juntar los diferentes colores más que por los caprichos formales de la artista.



Figs. 280, 281 Magdalena Atria, Plastilina sobre pared

La pintura de Atria a través del uso de estos materiales simples y de procesos claramente manuales generan una creciente complejidad, de estructuras intrincadas y patrones recurrentes.

La pintura en la obra de Atria se traslada directamente a la pared, los pigmentos acuosos se vuelven una masa flexible que se mezcla y estira a través de los dedos de la artista o de elementos como rodillos y espátulas empleados en el trabajo cerámico cobrando una presencia dentro del espacio, en ocasiones monumental y en otras dado su colorido nos recuerda las obras de Schapiro estructuradas como una colcha de parches.

¹¹¹ Ruiz, Alma, (organizadora), “Arts is made by the hands”, *Poetics of the hand made*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 22 abril - 13 agosto 2007, p. 18

“La contradicción fundamental que existe entre un trabajo intenso y concentrado, que demanda muchas horas de dedicación y paciencia, y un material que niega cualquier aspiración de permanencia, es un constante riesgo de retornar a lo informe”.¹¹²

Mónica Bengoa, de Chile, cuyas obras parten del mundo cotidiano, en tanto la artista refleja su experiencia como artista y madre, empleando materiales de su casa tales como servilletas donde pinta con rotuladores a modo de retícula. Cada cuadrícula coloreada a mano es meticulosamente ensamblada sobre una retícula sobre la pared hasta completar un todo como una imagen pixelada.

Las dimensiones de estos murales-mosaicos de servilletas son similares a los empleados por el artista Paul Morrison, así como la situación que pone al espectador ante una “tierra de gigantes” donde los objetos que le rodean cotidianamente revelan su presencia espacial.



Fig.282
Mónica Bengoa, foto mural de
servilletas de papel pintadas con rotulador

Las imágenes de Bengoa parten del lenguaje fotográfico, capturas de los lugares y rincones de su casa, así como de lugares con los cuales nos topamos a diario y que ejercen una fuerte presencia dentro de la rutina cotidiana.

¹¹² Ruiz, Alma, (organizadora), *op. cit*, p. 18

Darío Escobar, Guatemala, conocido por sus creativas recontextualizaciones de objetos populares, tales como vasos de *Mc Donald's*, bicicletas estáticas, bates de *baseball*, patinetas, ropa interior, banderas, colchas, entre otros, los cuales transforma a través de la intervención superficial en la aplicación de motivos ornamentales y religiosos con pan de oro, en algunos casos, o envueltos en lámina de aluminio repujada.



Fig.283 Darío Escobar, sin título: 16 oz, pan de oro y pintura sobre plástico

La iconografía que suele manejar Escobar nos dirige siempre hacia la tradición artesanal del arte colonial, una mezcla de ornamentos barrocos donde las formas vegetales se van estilizando hasta llegar a unas configuraciones geométricas muy sensuales. De esta manera nos conectamos con la obra de Wim Delvoye donde la atracción por los oficios se conjuga con la visión contemporánea de los utensilios y soportes de tales ornamentaciones.

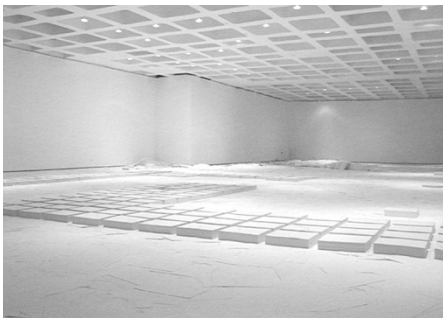
De otra parte el trabajo de Escobar nos recuerda la obra de Betsabée Romero, en tanto la personalización de objetos que están insertos dentro de un contexto social, llenos de connotaciones culturales específicas.

Escobar está interesado en la “transición de significado, moviendo el objeto escultórico de un contexto a otro”¹¹³

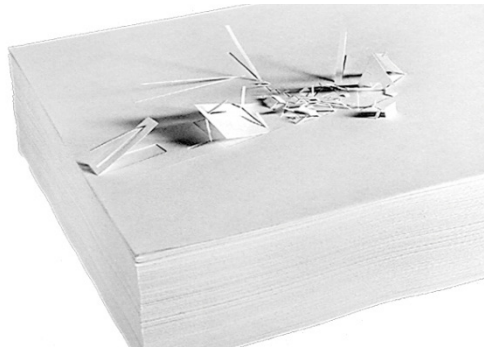
¹¹³ Escobar, Darío, “Objects in transit/Suspended objects”, II Bienal Nacional de Lima, Perú, 2000, citado en: Ruiz, Alma, (organizadora), *op.cit.*, p. 22

Marco Maggi, Uruguay. Sus obras invitan a detener la mirada en cada detalle descubriendo los mundos que revelan los pequeños gestos. En *Hotbeds*, Maggi desparrama sobre el piso del espacio hojas y bloques de papel, a la manera de los trabajos sobre piso de Carl André; sobre cada resma se vislumbran algunas sombras que constituyen cortes en el plano del papel, reproduciendo un mundo microscópico.

Trabajando solo e intensamente concentrado, su práctica introspectiva se traslada dentro de los trabajos y su significado; como modesto modelo de representación de su pensamiento, ellos invitan a la observación e intenso análisis intelectual.¹¹⁴



Figs. 284, 285
Marco Maggi, *Hotbeds*, resmas de papel con cortes



detalle

Actualmente, la delicadeza es una actividad subversiva y prestar atención a algo es realmente escandaloso. Estamos condenados a conocer más y entendernos menos. Virus implícitos en explosiones

¹¹⁴ Ruiz, Alma, (organizadora), *op. cit*, p. 14

recientes confirman a la miopía como la respuesta más adecuada a la globalización.¹¹⁵

Livia Marin, Chile. Dos mil doscientos pintalabios en veintisiete diferentes tonos de la gama de los rojos, tallados a mano en diversos patrones. Nos referimos a su obra *Ficciones de un uso* (2004).

“La extensa cantidad refuerza la idea de la producción en masa que está sustentada por el hecho de que millones de mujeres alrededor del mundo se aplican pintalabios como un rito cotidiano”¹¹⁶

Las instalaciones de Livia Marin están dotadas del peso del tiempo, numéricamente hablando, horas, número de objetos, de colores de formas, que son el trasfondo de un trabajo artesanal que raya con la entrega del trabajo de Liza Lou en su demencial labor de cubrir toda una cocina hasta sus más pequeños detalles.

Intensidad, minuciosidad y cotidianidad presentes en las obras recogidas en el catálogo de esta exposición, visiones contemporáneas del arte latinoamericano que apuntan hacia la experiencia física y manual con la materia como aspecto configurador de la obra.

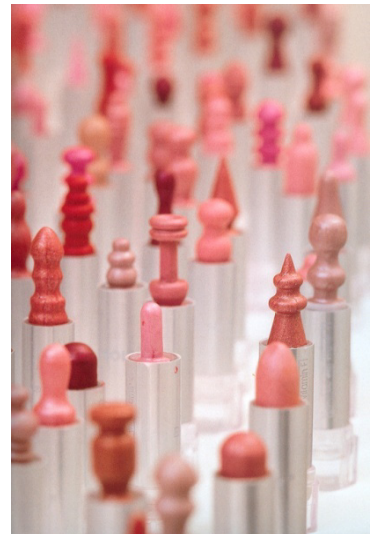


Fig.286
Livia Marin, *Ficciones de un uso*, 2004

¹¹⁵ Maggi, Marco, “Global Myopia”, *Iconografías Metropolitanas*, Artistas Selección 25ª Bienal de São Paulo en Chile, disponible en:

<http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/bienalsaopaulo/doctomaggi.html>

¹¹⁶ Ruiz, Alma, (organizadora), *op. cit.*, p. 20

13. Buen Hogar

(...) por un lado estoy yo y *mi-casa*, lo privado, lo doméstico (el espacio recargado con mis propiedades: mi cama, mi moqueta, mi mesa, mi máquina de escribir, mis libros (...)), por otro lado están los demás, el mundo, lo público, lo político.¹¹⁷

Retomando la reflexión que hacía Foucault sobre el espacio -donde situaba al mismo como la obsesión del siglo XX, destronando al tiempo como obsesión del siglo XIX- en la cual decía que a diferencia del tiempo nos hacía falta desacralizar en la práctica al espacio, en el cual seguimos dando por sentado categorías inquebrantables como la constitución de un espacio público y otro privado, espacios de trabajo y de ocio, etc. Al respecto pensamos si la disolución, al menos en el arte, de categorizaciones como las de arte político, comprometido socialmente y arte formal, abstracto y decorativo no vendría a plantear un problema similar. No podemos asegurar que al aceptar el término decorativo u ornamental dentro del léxico y la práctica del arte contemporáneo nos estemos acercando a la desacralización del espacio estético, pero si podríamos abrir la brecha hacia la pluralidad de las prácticas, como ya ha sucedido en los discursos, al menos desde los años sesenta.

Cuando mencionábamos la apertura de ideas en la definición de espacio, se visualizaba la extensión del mismo hacia un campo de relaciones; encontramos la obra de Smithson y Matta-Clark en sintonía con la búsqueda de una nueva aproximación al espacio, a partir de la que abrirían las obras minimalistas y su innegable conexión con la práctica arquitectónica moderna. Podríamos decir que el objeto minimalista abrió el espacio en el arte hacia la experiencia

¹¹⁷ Perec, G., *op. cit.*, p. 64

fenomenológica, pero las experiencias de Smithson y Matta- Clark dejaron sobre el tapete la existencia de un espacio para el arte más allá de la galería, más allá del recinto concertado.

Así la esfera del espacio público se implicó de manera diferente dentro de la práctica artística, que ha impactado sobre el mismo desde que el hombre habita en esta tierra. El elemento de lo efímero, como ya hemos comentado, marca la diferencia, ya que renuncia al hecho de permanecer en el tiempo, a la idea de ser parte del espacio institucional, a ser lugar de forma permanente.

Dentro de este acercamiento al espacio y a los medios artísticos varios artistas han procurado en su obra instalarse, situarse e involucrarse tangencialmente con el espacio, habitarlo de manera itinerante o momentánea. Así encontramos como las obras que se hacen directamente sobre el espacio generan una problemática para su conservación; hablábamos de la analogía con las obras musicales dentro de esta nueva idea de la representación de las obras *in situ*, como los dibujos de Sol LeWitt, por ejemplo. De esta manera, paulatinamente nos hemos ido acercando a los espacios interiores a través de las obras, así como visualizando la transformación en la experiencia interior con el espacio, de una manera u otra, al contacto con las mismas.

Evocando a Bachelard pensamos como cada vez más el arte se inserta de manera evidente dentro del territorio físico y conceptual de la casa, porque “la casa es nuestro rincón del mundo. Es (...) nuestro primer universo. Es realmente un cosmos.”¹¹⁸

¹¹⁸ Bachelard, G., *op. cit.*, p. 34

La casa en estos términos señalados por Bachelard es nuestro espacio en el mundo y a la vez es el espacio para nosotros mismos. La entidad de la casa ha sido visualizada frecuentemente como el reflejo y la expresión de la personalidad de su propietario.

Sin embargo, la vivienda no sólo proyecta el gusto personal de sus habitantes, sino también los parámetros sociales, culturales, ideológicos, económicos y políticos de sus existencias. Aquellos que no tienen ninguna clase de vivienda privada permanente no pueden ser juzgados por el mismo sistema de valores, en este sentido la casa funciona como una herramienta para que el individuo contextualice y entienda el mundo, el lugar que lo percibe y que percibe, un camino en el cual se define.¹¹⁹

La problemática en torno a la vivienda, se puede remontar incluso a cuando el hombre dejó de ser nómada para asentarse en un lugar y comenzar allí a construir y expandir su presencia, dejando las huellas permanentes de su cotidianidad. El espíritu nómada concibe al mundo como su casa, mientras el sedentario reclama, dentro de un mundo al que empieza a sentir como ajeno, un lugar propio donde establecer su morada segura, privada e íntima.

Con frecuencia salen a la luz ideas en torno a la casa como un nido, donde la idea de trabajar para hacerse esta morada con las propias manos, con grandes cuotas de esfuerzo e incluso privaciones para finalmente tener la certeza y satisfacción de decirse para sí que se hizo la casa, que se tiene un lugar inquebrantable. Un bien que heredar incluso, un lugar en donde caerse muerto.

¹¹⁹ AA.VV, *Revisiting Home. Dwelling as the interface between the individual and society*, Neve Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlín, 8 septiembre-15 octubre 2006, p. 10

De igual forma se tiene la imagen de la casa como concha, aquella casa que se va forjando a imagen del interior, del cuerpo y presencia de la persona que desde lo interno la va transformando como reflejo y expansión de su esencia, a su medida y semejanza.

Todas estas ideas son ciertas y de alguna manera también han contribuido a edificar una idea de casa como territorio personal. Sin embargo varias ideas se escapan de estos referentes tan afectivos. Siempre han existido diferencias económicas, culturales y sociales entre los seres humanos y claro, la vivienda no podía quedarse fuera de esta diferenciación.

Cuando se habla de la casa como reflejo de su morador está implícita la idea de que esta le representa en todo aquello que la persona es: su ideología, profesión, cultura acorde a su poder adquisitivo. Cuando hicimos referencia a la crisis del novecientos, a la cual aludíamos a propósito de la ruptura entre arte y arte aplicado y las propuestas del movimiento de *Arts & Crafts*, la incursión de la llamada burguesía y todo lo que supuso la misma dentro de la dinámica social, económica y política de las sociedades europeas, no sólo plantea una gran ruptura en el campo laboral e industrial, sino también un problema dentro de la idea de la vivienda.

En realidad deberíamos hablar de dos problemas, por un lado la casa del burgués, donde comentábamos también, se hicieron a la fuerza interiores atiborrados de objetos y muebles sin sentido, es decir no reflejaban la identidad de sus propietarios, engastados dentro de un estilo historicista y recargado, pleno de réplicas y ornamentos de máquina; el otro problema fue el de la demanda de viviendas en las ciudades, donde se agolpaban cada vez más trabajadores en busca de oportunidades.

Así, encontrábamos como en una misma habitación no sólo convivían familias enteras, generaciones diferentes que tenían que compartir y compaginar descanso, alimentación y sueño en un mismo espacio. Un tiempo donde no se tenía aún la infraestructura para proveer, dentro de condiciones higiénicas, un baño o cocina en cada piso. De esta manera la idea de privacidad, tan presente dentro de la idea de la casa, se vio relegada como disfrute burgués y aristocrático, pero nunca dentro de la idea de vivienda social.

Dentro de este marco encontramos no sólo los esfuerzos de William Morris en recuperar el saber y el arte ante la deshumanización de la máquina; también encontramos el descontento de Adolf Loos y sus ideas en torno al ornamento como el símbolo de todo exceso innecesario, como el coste superfluo que la vivienda no necesitaba en razón de las necesidades de los habitantes de la casa. Esta contradicción entre la fachada y el interior de las construcciones fue lo que trató de rescatar Loos a través de una planificación topológica de los espacios internos de la casa, distribuyendo dentro de la funcionalidad y la interioridad de sus moradores espacios a la medida. Sin embargo este tipo de arquitectura no estaba al alcance de todos, como ha sucedido con bastante frecuencia, las ideas vanguardistas aunque quieran trascender hacia la población más urgida se quedan en utopía para ellos, y realidad para quien dispone del capital para *darse esos lujos*.

Las repercusiones de la revolución industrial poco a poco fueron transformando la sociedad; una de las grandes distinciones, en tanto espacio, que se generará gradualmente con la creación de grandes complejos industriales será la separación entre: lugar de trabajo y lugar de vivienda. En la década de los veinte era impensable desempeñar las labores de la oficina en casa, ya que en la fábrica

o en la empresa se encontraba todo lo relacionado al trabajo, archivos, documentos, secretaria, máquina de escribir, etc.

La incursión de la mujer dentro de la vida laboral también significó un drástico cambio dentro y fuera de su hogar. Durante los periodos de guerra el empleo de mano de obra femenina se incrementó y aún en la crisis de la posguerra se siguió requiriendo, en parte por la baja de hombres y también por los bajos salarios que devengaban en comparación a los mismos. La mujer se fue abriendo escaños dentro de la esfera laboral, inicialmente en el área de servicio (secretarias, recepcionistas, tele operadoras, dependientas) y conforme fue incrementando su nivel de estudio y preparación irrumpió en sectores de la salud, servicios sociales, educación e incluso en cargos acordes a su preparación profesional.

Estos dos elementos supusieron un cambio drástico al interior del hogar, de una parte el espacio de la vivienda se despojó de varias funciones que fueron delegadas a espacios públicos o comerciales (lavanderías, enfermerías, guarderías, cuidado de mayores) y de otra parte se incorporaron nuevos elementos para facilitar las tareas diarias del hogar tales como electrodomésticos para la cocina y el aseo. “El ama de casa fue despojada de sus funciones y se convirtió en un negocio en si mismo para garantizar su propia reproducción”¹²⁰.

La modernidad trajo consigo también profundos cambios al interior de la estructura familiar. Así la vivienda familiar pensada por la *Bauhaus* y los arquitectos modernos, que se ocuparon de calmar las necesidades de vivienda a gran escala introduciendo procesos de estandarización y reproductibilidad dentro de las ciudades y en las periferias de las mismas, establecidas como ciudades

¹²⁰ Häußermann, Hartmut entrevistado por Berr, Ingeborg, “Wohn Modelle. A short history of dwelling”, AA.VV, *op. cit*, p. 28

dormitorio, ha sido replanteada y reestructurada dentro de una sociedad en la que abundan los desequilibrios de población y fuentes de supervivencia.

Sin embargo todas estas irrupciones dentro del hogar no se equiparan al cambio que despertó la incursión del televisor en los hogares¹²¹. Quizás el *collage* de Richard Hamilton ilustre de manera acertada el papel que los medios de comunicación estaban ejerciendo al interior del recinto sagrado del hogar. Nunca más a partir de entonces se podrá hablar de lo privado y lo público como mundos aislados e incommunicados.



Fig. 287 Martha Rosler, *Cleaning the Drapes*, de la serie: *Bringing the War Home*, 1969-72

“Cuando la cultura doméstica fue censurada sin piedad por el movimiento estudiantil de finales de los sesenta, todo lo que era burgués se abandonó y nuevas formas de vida se pusieron a prueba”¹²². Cuando hacíamos referencia al arte pos minimalista, como eco de un contexto social de rupturas e ideas revolucionarias, se evidenciaba como el movimiento estudiantil y grupos en minoría se levantaban, por decirlo así, en un movimiento a contra corriente.

¹²¹ La primera emisión pública de televisión la realizó en 1927 la *British Broadcasting Company* (BBC) en Inglaterra y en 1953 se realizó la primera transmisión en color, efectuada por la empresa estadounidense *Radio Corporation of America* (RCA).

¹²² Häußermann, Hartmut entrevistado por Berr, Ingeborg, AA.VV, *op. cit*, p. 32

Los sucesos de la guerra de Vietnam, y las insurrecciones guerrilleras a lo largo del continente americano, africano y asiático no dejaron indiferente a un amplio sector de la sociedad. Se podría decir que frente a una generación de adultos inmersos dentro de una ideología marcada por las grandes guerras surgió a partir de los sesenta y setenta una suerte de relevo generacional, una cultura popular donde los jóvenes marcaron pauta.

En términos de arte, diseño y arquitectura a la radicalidad de la *Bauhaus* se superpuso una atmósfera más orgánica; la curva y el ornamento dejaron atrás a los ángulos rectos y las superficies duras.

En el arte las obras se volcaron sobre la experiencia táctil y procesual con los materiales y se tomó conciencia del cuerpo como materia perceptiva y sensible dentro del espacio; en el diseño encontramos los interiores de Verner Panton, así como un gran catálogo de mobiliario en sintonía con la estética pop y psicodelia de la época, propiciando habitar colectivamente el espacio, flexibilizando los usos de un mismo elemento y ofreciendo variedad de estímulos visuales y táctiles al interior de la arquitectura. No obstante la idea de la caja de cristal moderna siempre estuvo presente, como sucedió con el minimalismo nunca desapareció, se mantuvo y se mantiene como una capa sobre la cual se han añadido otras cohabitando al mismo tiempo.

La adopción de espacios industriales, desvanes y espacios no pensados para vivienda fueron adaptados como departamentos y talleres por muchos artistas; los *loft* acercaron el espacio doméstico al de la galería, la amplitud de espacio provocó que el mobiliario comenzara a verse como piezas de arte. No en vano el artista Donald Judd, quién en 1970 comprara un desván en un edificio de New York, adecuó este espacio como vivienda para su familia, intercalando en su

decoración obras de artistas como Dan Flavin junto a las suyas así como al mobiliario que él mismo diseñó. “Una curiosa atmósfera vida-arte surgió del descubrimiento del *loft*, en donde los muebles se percibían como arte y viceversa, trabajos artísticos sin uso se podían emplear como muebles¹²³”.



Figs. 288, 289

Loft de Donald Judd, 5 th floor, 101 Spring Street, New York

Tobias Rehberger, *Lying Around Lazy, Not Even Moving for Coke, Sweets, TV or Vaseline*, 1999

El síntoma de esta época, como lo diría Walter Benjamin, es que somos adictos a habitar¹²⁴. Crece la construcción y urbanización en cada espacio de la tierra, abundan las publicaciones y programas donde enseñan a decorar la casa para hacer de esta un lugar de bienestar e intimidad (manuales para que tú mismo lo hagas, catálogos de muebles y demás objetos para poblar tu vivienda con lo

¹²³ Brüderlin, Marküs y Lütgens, Annelie (editores), *Interieur, exterieur: Living in Art*, Hatje Cantz, Kunst Museum Wolfsburg, 29 noviembre 2008 – 13 Abril 2009, p. 142

¹²⁴ “Wohnsüchtig” (addicted to dwelling) citado en: Krämer, Felix, “Inner worlds. Interior painting around 1900”, Brüderlin, Marküs y Lütgens, Annelie (editores), *op. cit.*, p. 199

último en diseño y/o tecnología), y de manera análoga surge una incertidumbre cada vez más arraigada como necesidad urgente de prodigarse un techo sea o no a imagen y semejanza de su habitante.



"I try to live a life that could be offered to others as an alternative. A life free of the pressure to Consume." Harald G., 24, freelance artist.



"Life is based on a reciprocity of motion and stillness". Prof. Dr. Dr. Rudolf R., 62, manufacturer.

For me, a house is composed of walls and I need this space for my pictures". Inger R., painter.



"These trophies are a reminder of several generations. They are simply part of our belongings. We chose our furniture accordingly. Modern furniture is too cold for us". Hans Heinrich A., 45, master farmer, Maria A., 40, housewife

Figs. 290, 291, 292
Herlinde Koelbl, *The German Living Room*, Bucher, München, 1980

Hay dos términos que se han desarrollado recientemente como síntomas sociales del individuo en torno al espacio, uno sería el de *cocooning* que "describe la tendencia social de retirarse de la sociedad civil y el público a la vida privada doméstica e incluso "recluirse" uno mismo en la intimidad de la propia casa"¹²⁵, y por otro lado el término *Homing*¹²⁶ que plantea la posibilidad de comunicación y

¹²⁵ Buderlin, Marküs, "Interior Exterior. The modern soul and the search for the ideal home", Brüderlin, Marküs y Lütgens, Annelie (editores), *op. cit.*, pp. 14-15

¹²⁶ "A diferencia del término "cocooning" empleado por analistas en boga como Faith Popcorn y en parte por sociólogos desde los ochenta para describir la tendencia de retirarse socialmente del interés de la *red pública* hacia lo privado y doméstico, el término "homing" que surgió en el 2000 tiene mas bien una connotación no crítica y positiva: esta no se refiere al solipsismo social. Por el

creación de redes sociales desde la privacidad del hogar. En este sentido habría que dar un lugar especial al papel ambiguo que juegan los medios de comunicación, particularmente la Internet, en la actualidad.

La casa vuelve de nuevo a ser el centro de nuestro universo, si la pensamos como lugar múltiple donde no sólo nos refugiamos a descansar sino donde podemos trabajar y estar permanentemente conectados con los demás, sino física al menos virtualmente. La analogía de la red con el cordón umbilical se ajusta a la perfección, dado que permite al individuo desde la comodidad de su interior el estar en contacto con el exterior.

Si pensamos en los *collages* de Martha Rosler donde el hogar se ve asediado y bombardeado por la constante amenaza de los acontecimientos exteriores, podemos constatar como estos límites se desdibujan, así como también podemos sentir que esta envoltura por momentos se vuelve de revés resultando el espacio de la casa como siniestro y amenazador. Esta categoría de lo extraño que tanto impacto ha tenido a través del psicoanálisis se sale de nuestro tema, sin embargo es una patología contemporánea que inunda cada vez más periódicos como violencia familiar.

Al margen de la particularidad de cada individuo, podemos decir que la expansión de las redes informáticas ha desatado una dinámica cooperativa, en la creación de comunidades virtuales, facilitando procesos educativos y reforzando vínculos sociales multinacionales. Es decir, no se pueden tomar sólo los aspectos perjudiciales de los medios de comunicación como estímulo del asilamiento.

contrario, la vida social continúa, pero se traslada a la privacidad del hogar: cocinar juntos en cambio de salir a restaurantes, ver televisión juntos en ves de ir al cine". Richter, Peter, "Living after Warnke. From the couch corner to the lounge", Brüderlin, Marküs y Lütgens, Annelie (editores), *op. cit.*, p. 221

Hemos venido planteando como la problemática de la vivienda y el concepto de la casa se dispara en varios caminos, unificando la discusión entre arte y diseño, así como las categorías de interior y exterior, espacio íntimo y espacio público, sostenibilidad y supervivencia.

Las teorías no son aplicables, es decir no explican la situación de manera global, aunque lo pensemos de esta manera. Si, es cierto que se han generalizado una serie de situaciones, como el problema de migración y desplazamiento que generan a su vez otra serie de experiencias que nos llevan a replantear los parámetros en los cuales se funda la idea de la vivienda. Sin embargo para los que crecimos dentro de apartamentos pequeños, en conjuntos de varios edificios, la relación con la naturaleza y con el espacio es diferente de nuestros padres, que crecieron la más de las veces, en casas. De esta manera hemos aprendido a convivir en espacios reducidos, compartir las zonas verdes y sortear el nuevo paisaje. Recordamos los prototipos de Andrea Zittel como habitáculos portables, como unidades personales y mínimas que permiten una vivencia lúdica y nómada dentro de la imagen de aislamiento contemporáneo, experimentos que se podrían asimilar en complejos sistemas de viviendas que se erigen fuera de la normativa urbanística de la ciudad.

Si las pantallas e imágenes proyectadas van a reemplazar a los muros y al papel pintado y los murales, no lo sabemos. Lo que se creía iba a suceder de golpe, la estética futurista de películas como *Blade Runner* (1982), que reivindicaron la entropía de Smithson sobre la estética minimalista de *2001: Odisea del espacio* (1968), se va desarrollando lentamente sin tanta espectacularidad. Paralelamente a una corriente de diseño y estilo de vida sintético se mueve una tendencia alternativa más lenta, la tecnología también apunta hacia la redención del medio ambiente como tarea relevante dentro de la supervivencia.

La casa, el hogar el buen hogar que nos remite desde la cueva y el bosque hasta nuestros apartamentos y casas o cambuches, sigue siendo la conexión entre el individuo y el mundo, sigue planteando la posibilidad como decía Heidegger de que el ser habite esta tierra.

Retomamos el recorrido que planteamos desde la primera parte cerrando cada vez más el espacio hasta llegar a la casa como entidad celular y nuclear del individuo. Constatando la importancia de la misma como medio de anclar al sujeto a su contexto, de arraigarlo dentro de una sociedad.

La obra de Mônica Nador nos vincula con la idea de personalizar espacios dados sin ninguna identidad, así como a la idea del nido, aquella estructura que se constituye con el propio esfuerzo, adecuando -con lo que hay a mano- un lugar y techo.

Concebimos también, dentro de la casa, nuestra propia búsqueda enmarcada dentro de la interioridad, inmersa en la piel misma del espacio: las paredes. Procurando enfatizar lo que venimos trabajando desde el inicio: habitar desde la superficie, porque la superficie es territorio, es extensión, es cercanía.

“Sorprendente: Los arquitectos siempre han tenido la idea de la ‘habitación vacía’.

Ellos piensan en términos y en diseñar espacios vacíos. Básicamente sienten el interior con muebles y alfombras como una intrusión”¹²⁷

¹²⁷ Schmidt, Petra, “Art and design today. Markus Brüderlin in conversation with Petra Schmidt and Andreas M. Vitt”, Brüderlin, Marküs y Lütgens, Annelie (editores), *op. cit.*, p. 243

13.1 Hazlo tú mismo: la obra de Mônica Nador

“Arte es una cosa que históricamente está ligada a lo cotidiano de las personas, a la vida del día a día”¹²⁸



Figs. 293, 294 Mônica Nador, proyecto desarrollado en *inSITE 2000*, Barrio Maclovio Rojas Tijuana, 2000, México

Quisimos invocar el título de uno de los tomos de una hermosa enciclopedia infantil¹²⁹ que propone una serie de aventuras manuales que te inspiran a realizar juguetes, escenarios, objetos con tus propias manos a través de elementos sencillos y en la más de la veces reciclados.

Esta manera de resolver los problemas cotidianos, se convierte cada vez más en una práctica frecuente, no solo como un camino transgresor y anticapitalista, sino también como la vía natural en la que se palean las reparaciones diarias de la vivienda así como la personalización del espacio y otros objetos. En Latinoamérica, así como en la mayoría de los países otrora mal llamados tercermundistas, la situación económica siempre ha estado inclinada hacia esta serie de soluciones, procesos autónomos bastante empíricos, en ocasiones, pero

¹²⁸ Nador, Mônica, entrevista para: Centro da Cultura Judaica, “Ensenar e aprender Arte Contemporânea”, video disponible en: <http://videolog.uol.com.br/video.php?id=428827>

¹²⁹ Tomo XIV *Enciclopedia El mundo de los niños*, Salvat, Barcelona, 1984

en todo caso muy personales; recordamos los coches que recupera Betsabée Romero como el lienzo donde el individuo quiere remarcar su territorio, pensamos también en las obras de la exposición *A Labor of Love* como ejemplos de lo que tratamos de decir.

En esta línea de ideas, la obra de la artista Mônica Nador (1955 São Paulo) se mueve dentro de la idea de un arte que se construye conjuntamente entre ella y la gente, la comunidad. Una pintura cooperativa que se instaure allí donde más se necesita; Nador siente como su arte debe poblar aquellos espacios alejados del sistema tradicional del arte, como una necesidad o mejor un deseo de la artista de reflexionar activamente dentro de la realidad social de pobreza y desigualdad de su país.

Mônica Nador comienza estudiando arquitectura, durante los años setenta, allí manifiesta un gran interés por el campo y la vida del brasileño trabajador que habita en las *favelas*; esta formación se interrumpe (dada la crisis de la dictadura que afecta la educación pública) por el cierre de la escuela y tras un tiempo de dos años decide estudiar artes plásticas.

Durante su formación Nador se decanta por el lenguaje pictórico, con el que se encuentra constantemente en choque ya que siente un rechazo en torno a la idea de generar arte para la burguesía; piensa que si no encuentra un lenguaje propio es preferible dejar de pintar. Su primera exposición (1983) en un museo de arte contemporáneo consta de dibujos en grafito a gran escala a partir de rayones en

su libreta de apuntes, de esta manera ya se insinuaba su inclinación hacia el espacio, en palabras de Nador “capturando espacio compulsivamente”¹³⁰.

Poco a poco, tras una gran decepción con el medio, la artista retoma la pintura y se hace un nombre en el panorama de arte brasileño; a través de una pintura inicialmente abstracta y monocromática que gradualmente se va acercando a un lenguaje de formas decorativas, volcándose hacia el “ornamento descaradamente”¹³¹ empleando dorados y colores muy llamativos. Nador comienza a desarrollar un interés particular por la repetición a través del uso de moldes para lograr en sus pinturas la trasposición de tramas y patrones.

La inclusión del molde lleva implícita la idea de la reproductibilidad, como en el grabado que se emplea una matriz/original para ser reproducida. De esta manera la pintura de Nador adapta dentro del lenguaje pictórico estrategias de la obra serial. Esta aproximación hacia el patrón se conecta bastante con el diseño de telas y estampados, encontramos por lo tanto en esta etapa de la pintura de Nador una relación con la obra de la pintora brasileña Beatriz Milhazes donde el recurso ornamental se superpone como una capa más dentro de planos de color, como si la ornamentación decorara las pinturas monocromas, minimalistas un tanto duras del arte moderno.

La obra de Nador comprende dos etapas, la primera centrada en la pintura cuyo soporte sería el lienzo, variando dentro de lo abstracto y monocromático, hacia lo ornamental. La segunda etapa estará identificada con un concepto de arte mucho más amplio donde la pintura muda su soporte y su contexto actuando como

¹³⁰Nador, Mônica, entrevista con Sérgio Gomes, Karina, video disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=MlqYKoDHCgA>

¹³¹Nador, Mônica, *Ibidem*

catalizador de una experiencia educativa y social de la artista dentro de la cotidianidad de la periferia.

La primera parte de su obra pictórica se encuentra ligada a una generación de artistas brasileños que en los años ochenta heredan toda una apertura del arte hacia la vida de mano de los llamados artistas *Neo-concretos*; viven el legado de una generación anterior que se implicó de lleno en extender los límites de la obra de arte hacia el campo experimental, sensorial e incluso terapéutico, la obra de arte como promotor de una vivencia entre el artista y el espectador.

Nos parece de bastante relevancia introducir algunos aspectos de la transformación del arte contemporáneo en Brasil, no queriendo extendernos en profundidad, solo apuntando aquellos aspectos que están presentes directa e indirectamente en la obra de Mônica Nador y que nos ayudan a comprender los orígenes de su trabajo, en ambas etapas del mismo.

Quizá la mejor manera de aproximarse a la cultura brasileña, como ya lo mencionábamos a propósito de la perversión del minimalismo desde Latinoamérica, será emplear el concepto de la antropofagia, término acuñado por Oswald Andrade en 1928. La suya fue la primera declaración sobre la cultura en Brasil y quizá la que tuvo mayor repercusión sobre las generaciones futuras.

En términos generales el concepto de antropofagia cultural involucra la práctica de un canibalismo selectivo, no como una práctica de satisfacer el hambre sino de absorber las cualidades y fuerzas del oponente, lo foráneo. Esta imagen creó empatía con la idea de una identidad y cultura en Brasil, no sólo en las artes plásticas, sino a todo nivel; un deseo por sacar del imaginario colectivo la idealización de Brasil como un paraíso que chocaba con la realidad de un país en

dictadura. El impulso misceláneo surgió dentro de una generación joven de músicos como Gilberto Gil y Caetano Veloso, entre muchos otros. Interesados de una parte, en superponer a los ritmos del *bossa nova* la canción popular brasileña, así como la de incorporar instrumentos eléctricos dentro del repertorio regional logrando así un híbrido cultural con alto contenido social y político. El mismo Veloso diría que Brasil era un país con nombre pero sin nación, a diferencia de Norteamérica un país con nación sin nombre.

Para establecer una nueva cultura, Brasil tuvo que pasar a través, o mejor experimentar, los extremos del constructivismo y el minimalismo atendiendo a una pasividad, inestabilidad y un nacionalismo altamente emotivo para romper con el sentimiento de retraso del realismo colonial o el surrealismo y su resonancia, y al mismo tiempo confrontar, su biomorfo ambiente natural. De seguro el concretismo fue necesario como punto de paso para integrar una sensibilidad perceptiva y un mecanismo de control que permitiera el surgimiento del *Neo-Concretismo* y el *Tropicalismo*.¹³²

Si el arte concreto procuró -ligado como estaba a las formas vanguardistas, geométricas, abstractas e incluso minimalistas- una renuncia a la figuración y al arte anecdótico, la generación de los años sesenta, con epicentro en Rio de Janeiro desarrollaba un concepto de arte que eliminó las durezas, las connotaciones científicas si se quiere, en torno a la percepción del arte, implicando la noción del ojo a la de una visión a través de todos los sentidos. De esta manera, se sumó a un proceso colectivo la experiencia del espectador dentro de un ambiente y un espacio sensible lleno de posibilidades perceptivas, jugando

¹³² Hasegawa. Yugo, "Neo- Tropicália: Contemporary Art in Brazil- When Lives Become Form", Hasegawa, Yugo (curador), *Neo Tropicália : When lives become form Contemporary Brazilian Art: 1960s to the present*, Museum of Contemporary Art, Tokio, 22 octubre 2008 - enero 12, 2009, p. 171

en ocasiones desde un lenguaje formal aún muy próximo al minimalismo y al arte concreto.

En 1967 Hélio Oiticica exhibe en Rio de Janeiro su obra *Tropicália*, un *environment* laberíntico plagado de papagayos, plantas, arena y como colofón de esta jungla un televisor; la obra de Hélio Oiticica edificaría dentro del concepto del tropicalismo toda una reapropiación de la imagen colorida y amazónica icónica y estereotipada, así como una trasposición de estos elementos dentro de un contexto moderno y tecnológico de primer mundo. “La *Tropicália* de Oiticica no fue en absoluto una apropiación de chozas en una playa de arena, por lo contrario es un reflejo del concepto minimalista y arquitectónico del artista”¹³³. Abría que traer a colación algunas de sus obras más paradigmáticas (*bólido*, *Parangolé*¹³⁴) para comprender como este concepto de obra de arte ligada a la cotidianidad impactó dentro del colectivo de artistas de su generación.

Encontramos en sintonía los *Bichos* de Lygia Clark, donde la interacción del espectador es fundamental para el desarrollo de la obra, desplegando las caras hasta darle un cuerpo tridimensional, ligado a un proceso donde se conectan aspectos físicos y emocionales; los *penetráveis* de Oiticica proporcionaban un ambiente que cercaba al individuo y le permitía ser uno con la obra, estimulando los sentidos para crear una experiencia policrónica sin privilegiar al sentido de la vista, propiciando ambientes a través de estructuras que acotaran el espacio, no ya desde una visión arquitectónica práctica sino por medio de materiales y recorridos que hacen parte de una experiencia deconstructiva, si se quiere, del

¹³³ Hasegawa, Yugo (curador), *op. cit.*, p. 171

¹³⁴ “El descubrimiento de lo que doy en llamar *parangolé* (que denomina una situación de sorpresiva confusión o excitación en un grupo), marca un punto decisivo y determina una posición en el desarrollo teórico de toda mi experiencia referida a la construcción del color en el espacio, especialmente en relación a una nueva definición de lo que dentro de esa experiencia sería el objeto plástico o mejor dicho la obra”. (Hélio Oiticica, 1964)

cubo minimalista. Algunas veces estos paneles de madera pintados o telas se conectan con algunas de las intervenciones de Smithson, puntualmente pensamos en la *Spiral Jetty* (1970) dentro de la cual el recorrido, la experiencia y vivencia dentro de la obra constituyen un estímulo que conecta al individuo en un proceso de transición dentro del espacio.

La obra de Oiticica definió unos nuevos objetivos que pueden resumirse de la siguiente manera:

1. Explorar las diversas relaciones entre el cuerpo y el espacio y crear un ambiente con elementos activos.
2. Tratar de incorporar la *favela* dentro de la cultura/vida urbana brasileña. Oiticica trató de bajar el arte de su pedestal y hacer algo que pudiera ser entendido y apreciado por el público en general.
3. Estimular la conciencia y la sensibilidad latente entre los espectadores a través de su participación.
4. Incluir la crítica socio-política en su trabajo
5. Integrar el conceptualismo, el constructivismo y la experiencia de vida.¹³⁵

Esta estrecha vinculación entre el arte y la vida no sólo se funda en la idea de vida como cotidianidad, apela a un sentido de vivir la obra de arte; la generación de artistas de finales del siglo XX conservó, de alguna manera, esta vinculación de la obra como medio generador de relaciones entre el espectador y su espacio, su vecino, su contexto, sin embargo esta cohesión comunitaria no sería la misma que vivieron en la década de los sesenta. De esta manera encontramos la obra de Ernesto Neto, Beatriz Milhazes, entre otros artistas donde encontramos una

¹³⁵ Hasegawa, Yugo (curador), *op. cit.*, p. 171

inequívoca presencia de lo corpóreo, así como de un lenguaje mixto entre lo popular (colores, materiales) y conceptual.

En torno a una reflexión que hacía el mismo Caetano Veloso, referente a la falta de un padre, es decir por la misma experiencia de colonización quedó latente la ausencia de la figura paterna y dominante, dentro de la cultura en Brasil, y este vacío se restituyó a través de la presencia femenina (llámese madre, virgen, diosa), dejando la idea subyacente de una cultura y tradiciones donde la presencia de la mujer es bastante fuerte. Nos parece importante mencionar este aspecto, ya que gran parte del discurso que encontramos en torno al ornamento y la subvaloración de las artes decorativas parece tener una relación con el carácter femenino y delicado de las mismas, personificadas en la figura de la mujer. El concepto de cuerpo en el arte contemporáneo se ha visto íntimamente ligado con una búsqueda o reafirmación de identidad, de elementos autobiográficos, en ocasiones actuando como un instrumento catártico. La reflexión que se hace en el catálogo de la exposición *Neo Tropicália* nos parece clave para revalorar acercamientos hacia un arte corporal no necesariamente vinculado a la autoafirmación sexual:

“Cuerpo”- un concepto clave empleado dentro del discurso del arte brasileño está usualmente empleado en el discurso concerniente al feminismo o arte corporal y otras acciones corporales, en el contexto general del arte. En el arte brasileño, sin embargo, “cuerpo” significa no el cuerpo del artista sino más bien el “cuerpo del espectador (que experimenta la obra)”. “Cuerpo” en este sentido – un concepto derivado del *Neo-Concretismo*- ha sido

producido en un contexto único brasileño, claramente distinto de las tendencias del arte contemporáneo occidental.¹³⁶

Aquel concepto de otredad, vigente en la exposición *A Labor of Love*, decantaba aquellas experiencias que surgían desde los límites; de manera similar el arte latinoamericano se sumó con retraso a un panorama del arte contemporáneo, ocasionando mixturas tan interesantes como las que hemos visto en la obra de varios/as artistas a lo largo de esta investigación.

Regresando a la obra de Mônica Nador concretamente a la segunda etapa de su trabajo, a mediados y finales de la década de los noventa, diremos que se desarrolla a partir de dos acontecimientos importantes. Uno de ellos se da dentro del curso de los estudios pos graduales, donde Nador encuentra el texto *Sobre las ruinas del museo* de Douglas Crimp, que cambia totalmente su enfoque del arte ante la perspectiva de la muerte de la pintura:

Esa cosa de “arte contemporáneo” eso es ilustración, entonces esa concepción tiene doscientos años (...) cuando leí esto en ese texto de Douglas Crimp, que el arte que conocemos hoy tiene doscientos años yo quedé loca (...) la pintura es artesanía (...) [en este sentido] yo soy una pintora muy tradicional”.¹³⁷

La reflexión que suscita en ella tal idea, hace que la artista replantee el camino de la pintura en su propio trabajo. El segundo estímulo se facilita a través de una invitación del MAM de São Paulo para realizar una pintura mural. Nador pide la

¹³⁶ Namba, Sachiko, “Anthropófago aesthetics of lightness and delicacy: Brazilian women artist today”, Hasegawa, Yugo (curador), *op. cit.*, p. 185

¹³⁷ Nador, Mônica, entrevista para: Centro da Cultura Judaica, *op. cit.*, <http://videolog.uol.com.br/video.php?id=428827>

colaboración técnica de un grafitero, para realizar las plantillas y los estencils, en ese momento la artista decide que el paso del lienzo hacia la pared es decisivo, así como la idea de involucrar mucho más a la gente en torno al proyecto. A través del estencil la obra puede adquirir mayor replicabilidad, a la par que es una forma económica y sencilla para involucrar a otras personas sin necesaria formación artística.

Nador decide alejarse del circuito de arte para pintar muros más necesitados. En ese momento comienza toda una exploración y apertura del arte y de su papel como mediador estético antes que como artista protagonista.

Quizá uno de los aspectos más sobresalientes es el compromiso de la artista respecto a unas convicciones que ella misma denomina ineludibles. Esta idea prematura de no querer pintar para la burguesía y de ansiar involucrar el arte dentro de la cotidianidad menos favorecida, lleva a Nador a vivir en una *favela* de la periferia de São Paulo. Inicialmente colabora en un proyecto cuya participación es muy corta, sin embargo la artista permanece por su cuenta logrando desarrollar uno de sus primeros proyectos llamado: *Paredes pinturas*. El proceso de trabajo de Nador se establece involucrando al habitante activamente en todas las fases del proyecto. Partiendo desde la propuesta, donde se concreta un diseño que surge del gusto de los residentes, hasta su consumación a través de pintar la fachada de su vivienda a manos de la artista y las mismas personas, elaborando las plantillas en acetato, para luego pasarlas a la pared o telas con pintura tipo vinilo.

La participación de las personas es clave, ya que la artista plantea su trabajo como una obra conjunta entre ella y la comunidad. Nador ha llevado esta propuesta por invitación a otras ciudades, Cuba y México, actuando siempre dentro de

territorios periféricos, que es la población a la cual se dirigen las intervenciones de la artista.

Abría que mencionar la experiencia que Oiticica mantuvo con la *favela* en Rio de Janeiro, donde a partir de una invitación a elaborar el vestuario para el carnaval de la *Manguera Samba School* (1964), Oiticica reside en la *favela*; dentro de su convivencia aprende samba y de esta experiencia surgen las ideas en torno al *Parangolé*, una pintura-capa que los bailarines portaban y que adquirió para Oiticica una relevancia importante tangente a la simbiosis entre: pintura-cuerpo, arquitectura-prenda y objeto-transformación. Para Oiticica el cuerpo no actuaba como mero soporte, al igual que la experiencia no se planteaba desde la perspectiva de *show*, quién vestía la *parangolé* tanto como el que lo veía, ambos tenían experiencias simultaneas, como si la prenda fuera un médium mágico.

En 1965 Oiticica y algunos amigos de la *favela* llegaron al Museo de arte moderno de Rio de Janeiro (exposición *Opinião 65*) vistiendo *parangolé*, el acto mismo ya simboliza el objetivo de Oiticica de traer la *favela*, como realidad social, adentro de la ciudad. De esta manera encontramos que la estética misma de la *favela*, como una estructura que surge dentro de este espíritu que invocábamos al comienzo de este capítulo, *hazlo tú mismo*, se involucra en las obras de Oiticica como un concepto de lo híbrido y en transe.

La arquitectura de la favela no trata de apariencias, pero transmite alegría. Es la construcción de un lugar para vivir envuelto en la más fantástica improvisación y es también el producto de las habilidades de supervivencia de la gente.¹³⁸

¹³⁸ Oiticica, Hélio en: Brett, Guy, *The Experimental Exercise of Liberty*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1996, p. 228, citado en: Yugo (curador), *op. cit.*, p. 172

Dentro del mismo impulso Nador estableció en 2004, en conjunto con un grupo de artistas y antropólogos, el espacio JAMAC, *Jardim Miriam Arte Clube*, situado en un barrio de las afueras de São Paulo. El JAMAC se funda como un espacio de experimentación cultural y artística para la comunidad que lo rodea. La dinámica de trabajo parte de un estudio colectivo entre niños y adultos para encontrar aquellas imágenes con las cuales se sientan identificados, por tradición o simplemente por gusto, Nador trata de indagar en aquella iconografía popular, autóctona para superponerla a las imágenes comerciales y ajenas. “Por medio de [estas] prácticas artísticas [los residentes] amplían los medios, recuperan las referencias, cuestionan los valores de la imagen actual que, después de estampados, terminan por construir proyectos de intervención artística”¹³⁹.

La colaboración activa de la gente se potencia como un acercamiento hacia el espacio, de esta manera aquel concepto de habitar, como un derecho humano, se logra dentro de condiciones difíciles. La creación de lazos entre la persona y su casa, su barrio, su ciudad crece en la medida que se siente reflejado de alguna manera dentro de la piel de la ciudad.

La obra de Mônica Nador se ha generado como un proyecto de trabajo social cuyo instrumento es el arte; este tipo de experiencias se han multiplicado en otros espacios que comparten con la *favela* un estatus de espacio entrópico y carencia exaltada. El espacio de JAMAC se ha transformado en un lugar abierto, de encuentro y a la vez como un taller de arte. “Hoy en día, mi estudio es la calle”.¹⁴⁰

¹³⁹ Furegati, Sylvia, “O antes e o depois de Mônica Nador”, Texto elaborado para la muestra individual de la artista Mônica Nador para *Projeto Rio-LoCo*, Paris, 2005, disponible en: <http://www.pparalelo.art.br/docs/2008/07/monica-nador/>

¹⁴⁰ Nador, Mônica, en: Oliva, Fernando, “As paredes estão ruindo ou sendo pintadas?”, citado en: Freyberger, Gisele, “El arte necesario: intervenciones artísticas efímeras en espacios públicos”, *Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008. Actas del X*

El tema de lo decorativo es de alguna manera un eje importante de conexión con la gente. Cuando la pintura de Nador mudó de soporte y de contexto lo hizo también la idea de una pintura en mayúsculas. Como hemos planteado anteriormente el arte se introduce dentro de la cotidianidad a través de actitudes que lo hacen funcionar, como elemento estético o como objeto de uso, caso de los habitáculos de Andrea Zittel, mobiliario y espacios diseñados de Jorge Pardo o Tobias Rehberger, pintura sobre paredes de Walter Obholzer o Peter Kogler y un sinfín de ejemplos más.

Nos permitimos introducir un fragmento de la entrevista realizada al colectivo *Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC)* por Ramón Pimentel y José Leonardo Guaglianone, ya que consideramos que en palabras de la propia artista los propósitos y alcances de su trabajo quedan satisfactoriamente punteados.

¿Qué papel juega en sus proyectos la comunidad?

Mònica Nador: Nuestros trabajos son para ellos. Ellos son la razón del trabajo. Son el alma de la cosa.

¿Sus murales buscan comunicar mensajes a, o de, la comunidad, o son más bien ornamentales, decorativos, digamos?

M. N.: Son más bien ornamentales y decorativos. Con los dibujos de las personas que participan de las oficinas (talleres). Pienso que la decoración es un elemento muy importante de nuestra cultura. Es muy importante habitar en un lugar donde tú te sientas bien. Es muy importante darnos nociones de organización del espacio, de la casa, nociones de civildad, para las personas con quien trabajo.

¿Cómo se involucran los habitantes de las comunidades en las intervenciones, los colores, los diseños?

M. N.: Los dibujos son hechos deliberadamente por ellos mismos. Siempre les estoy pidiendo elementos que hagan parte de su repertorio más ancestral, más viejo. Para recuperar la cultura local, para valorizar la transmisión de los abuelos, para valorizar aquí y ahora la tierra que se habita, aquí y ahora, por eso estoy en contra de la realidad virtual. Esa realidad virtual de la televisión que va penetrando los espacios de las personas, que se desligan de su propia realidad para partir de esa otra realidad, identificándose con los colores, las imágenes y los signos de la televisión. Se trata de volver a valorizar lo que es tuyo, porque en general en las favelas son personas que vinieron del interior del país hacia las grandes ciudades, entonces, sus propios valores desaparecen, se pierde el respeto a los más viejos...

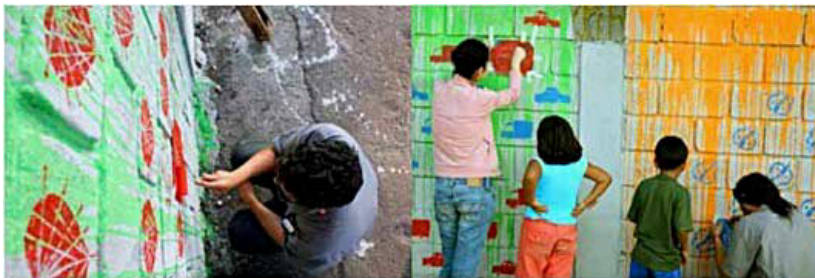


Fig. 295

¿Ustedes ven el arte mural en este momento como una estrategia de comunicación?

M. N.: No lo sé. Bueno sí, como un medio de expresión. Más que comunicación como para informar, transmitir otras visualidades. (...). Sabes, por otro lado, es que ya pinté mucho la imagen del Che Guevara. Ojo, lo adoro. De hecho, a partir de él he pintado mucho también al Subcomandante Marcos, como para actualizar esa

imagen de las luchas sociales. Pero pinto esos símbolos de la misma manera que a una jarra de café o que el chal de la abuela, que hacen parte de la vida, de lo visual. No hay que discriminar nada.

¿Qué vieron, con qué se encontraron, socialmente, al hacer intervenciones dentro de las favelas?

M. N.: Descubrí que existe un abismo inmenso entre las clases sociales. Percibí que el abismo era mucho más profundo de lo que se podía suponer. La ruptura cultural es mucho más profunda, hasta el uso del propio lenguaje. Si tú le hablas desde esa cultura supuestamente "cult", muchas veces resulta que la persona ni siquiera te está entendiendo lo que dices. Los valores son completamente diferentes, distintos, de un sector social al otro. Percibo eso, que la distancia es inmensa.



Fig. 296

¿Cómo empezó el interés por intervenir en las favelas?

M. N.: Porque vivo en Brasil. Es muy simple, hay muchas, ¿entiendes?, hay muchas. ¿Cómo no ver? No soy complaciente con este otro arte. No soy complaciente con la cultura burguesa. No. A pesar de frecuentarla, y ser un tanto repudiada por eso mismo. Repudiada por los colegas, por mis antiguos amigos. Bueno, es normal eso. Mira, cuando me fui a vivir a la periferia, a la favela,

pensaba que la culpa de esa realidad era sólo de los burgueses, pensaba que sólo ellos eran horribles. Más no, pienso hoy que los hombres son horribles. Que lo humano se ha rebajado. Que no es sólo culpa de los burgueses. Pero eso sí, prefiero estar del lado de la favela, de las personas interesantes, pobres.¹⁴¹



Fig. 297
Fachadas del proyecto conjunto entre JAMAC y el Centro de Desenvolvimento da Habitação Urbana (CDHU), *Pintura na margem da cidade*, Jardim Santo Andre, São Paulo, 2008-2009

Uno de los últimos proyectos del colectivo JAMAC en conjunto con el CDHU (*Centro de Desenvolvimento de Habitação Urbana*) en *Jardim Santo Andrae* en el municipio Santo Andrae en Saô Paulo, se trata de una experiencia piloto para ser replicada. El grupo de JAMAC trabajó con un grupo de 26 familias para transformas sus viviendas en un periodo de tiempo de aproximadamente seis meses entre 2008 y 2009.¹⁴²

El proyecto se orientó dentro de un marco donde se “están reurbanizando villas, en vez de trasladarlas a otros lugares, a casas construidas sin ninguna identidad,

¹⁴¹ Nador, Mônica Nador y Meira, Paulo (miembros del colectivo JAMAC) entrevistados por Ramón Pimentel y José Leonardo Guaglianone, “JAMAC, artistas brasileiros creando desde las comunidades”, *Corneta semanario cultural de Caracas*, 17-23 septiembre, Nº 63, 2009, disponible en: http://www.corneta.org/no_63/jamac.html

¹⁴² Documental del proyecto disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=oZUcuUUL1gY>

por ingenieros que ni siquiera visitan el sitio donde están construyendo”¹⁴³. Dentro de este programa la artista fue invitada para desarrollar una experiencia social entre la comunidad y su espacio, para estrechar “el vínculo del morador con su casa, y por consiguiente con su calle, su barrio, responsabilizándose también por su calidad de vida.”¹⁴⁴ La idea de esta iniciativa va de la mano con el ejercicio del trabajo de Nador ya que se trata de un proyecto que, en ausencia de los promotores, puede continuar a través de las mismas personas, apoyadas en la idea de un arte cuyo medio de transmisión es la reproductibilidad a través del estencil, de esta manera la gente se apropia del concepto y puede realizarlo al interior de su casa e incluso en telas y ropa. La idea no pretende solucionar los problemas de vivienda de las personas, sino rescatar dentro del contexto (espacios al margen de la ciudad) la creatividad y riqueza cultural de los habitantes.

La obra de Nador transita los márgenes del arte como regalo al pintar sobre los interiores y fachadas de las casas de la gente, y con la gente, superficies anónimas a modo de papeles decorativos que alegran la vida cotidiana y elevan el espíritu de quién habita. Fuera de ser un escape a la realidad las intervenciones de Nador constituyen una dignificación de la vida, iluminando el entorno a través de gestos sencillos.

Incidir en la vida a través de la decoración, porque "la belleza hace bien a la salud mental y espiritual”¹⁴⁵.

¹⁴³ Nador, Mônica, entrevista con Cambariere, Luján, “Pinta tu aldea”, *Diario Página/12*, Argentina, 12 de julio 2008, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-1461-2008-07-12.html>

¹⁴⁴ Nador, Mônica, *ibídem*

¹⁴⁵ Nador, Mônica, citado en <http://www.insite05.org/legacy/artistfinal/Nador/index.html>, (sitio actualmente cerrado por reactualización)

13.2 Trabajo personal

“Toda imagen simple es reveladora de un estado del alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad.”¹⁴⁶

Como se mencionó en la introducción de esta investigación, una de las grandes motivaciones para comenzar a indagar en torno al espacio y el gesto decorativo nace dentro de las inquietudes de mi propio trabajo plástico. Donde persiste la adhesión a los soportes, a través del dibujo, el grabado y la vinculación de las paredes del espacio arquitectónico.

El cuerpo de esta investigación me condujo a situar mi propia búsqueda al encontrar que los límites entre arte y decoración se difuminan cada vez más. Considero que el trabajo se encuentra en un camino de construcción, no es una obra definida y delimitada por entero. Caminando a veces en círculo en medio de ideas que oscilan entre la pintura, el ornamento, la intervención, el arte en espacios ajenos y la decoración, lo permanente y lo efímero. No propongo trazar una cronología exacta, sin embargo la misma me ha ayudado a poner en perspectiva lo andado para redondear a las ideas de mi propia pesquisa.

Landscape, mejor still life

Comencé a pensar en la importancia del paisaje gracias a la composición y diseño de los interiores que veía en las revistas de decoración y moda. De la misma manera en que opera el deseo por introducir en el hogar un recuerdo de lo natural a través de texturas y estampados en papeles pintados, cortinas, tapicería,

¹⁴⁶ Bachelard, G., *op. cit.*, p. 104

cuadros, etc., me vi impulsada, por el deseo de habitar aquellos escenarios, a manipularlos a través del dibujo, el *collage*, fotomontaje y la pintura.

De alguna manera la idea del paisaje como espacio natural, se percibe dentro del contexto urbano como un horizonte híbrido entre mobiliario, jardines y edificios, por esta razón las imágenes de las revistas tradujeron la noción de un horizonte a contemplar desde la ventana como un horizonte a contemplar desde fuera de la ventana. Esta idea del adentro y el afuera es un elemento que me interesó y sigue interesando, ya que plantea una reversibilidad, una alternancia con respecto a la superficie; estar dentro de la pintura o fuera de ella, en el caso específico de la pintura sobre muros.

“Mucho antes de dedicarme a leer todos los días a los poetas, me dije con frecuencia que me gustaría vivir en una casa como las que se ven en las estampas. (...) gracias a ellos mi ensueño habitaba la casa esencial”.¹⁴⁷

Dentro de la profusa variedad de objetos y escenarios que cada página ofrecía, como un desfile de colores y formas atractivos fue la silla como objeto dotado de una simbología particular quien ocupó en principio mi atención, poco a poco los patrones que en ella se hacían volumétricos se fueron tornando bidimensionales y de esta manera comencé a acercarme al mundo natural, vegetal, geométrico y abstracto de estos estampados.

Para definir un poco más esta fijación con la silla, diré que es uno de los muebles más cercanos a la corporeidad del ser humano, es un objeto a su medida, es un objeto que cubre gran parte de necesidades, desde sentarse hasta servir como escalera o mesa; la silla es también un objeto plural e incluso omnipresente, es

¹⁴⁷ Bachelard, G., *op. cit.*, p. 81

decir en cualquier casa hay una silla, no importa el modelo o el diseño y materiales, la función que desempeña es la misma. Por estas razones en un principio adopté la silla y posteriormente el sofá como emblemas del paisaje doméstico.

La piel de la casa, no sólo en tanto paredes, sino en general toda superficie que envolvía la cotidianidad fue cobrando mayor protagonismo, como una red que conectaba desde el fondo todas las figuras del espacio.

Soporte/superficie

El primer acercamiento a trabajar en la pared se dio a través del dibujo; a través del contorno de una línea uniforme de algunos elementos del mobiliario de mi habitación, así a escala natural fui trasteando de manera virtual la cama, mesa, lámpara y algunos objetos que abarcaba la diapositiva tomada en el espacio real.

A partir de este contacto con la superficie infinita de la pared, en comparación con la hoja de papel, se abrió la mirada hacia ese nuevo territorio arquitectónico; alejada en tiempo de esa experiencia (2000) encuentro como las dificultades para hacer un registro fotográfico o un video del trabajo, que tenía que retirarse por ser una pared del taller compartido en la facultad de artes, indicaba ya la volátil vida del trabajo. Grafito sobre pared en líneas tan delgadas que ni siquiera se percibían mirando directamente a la pared a una distancia de más de un metro. Esta desilusión hizo que tomara otros rumbos, dentro del lenguaje de la imagen serial e incluso la escultura construyendo con cartón un prototipo a escala de uno de los muebles de la habitación. Esta literalidad, me alejaba de aquella dialéctica de la desaparición que se había intuido a través del dibujo en la pared, así que descarté la idea tridimensional del experimento.

El momento en que se centraría definitivamente el contacto con las paredes se originó a través de un ejercicio donde se proponía realizar una instalación, a lo cual sin saber muy bien que camino tomar formulé la pregunta: ¿qué me gustaría encontrar en el espacio?, de esta manera y sin conocer la obra de Daniel Buren empecé a trabajar con papeles de regalo, para realizar dentro de una habitación pequeña lo que sería el primer trabajo *in situ*.



Maqueta

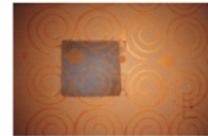
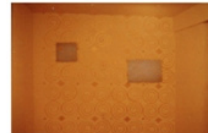
Figs. 298,299, 300

Sup.

Bocetos, siluetas recortadas en papel de regalo

Fotografía, maquetas (cartón, papel de regalo, bombillo de linterna y cables)

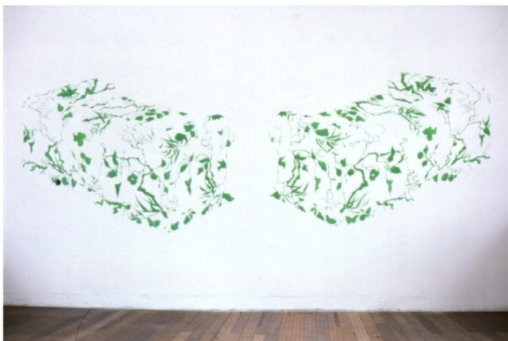
Imágenes de la intervención Bogotá, 2001



Traspasar el motivo geométrico dorado del papel de regalo sobre las paredes blancas de la habitación supuso algunos problemas técnicos, que no había enfrentado antes, como las condiciones del soporte, la elección de la pintura y la manera de aplicación. Inicialmente trabajé a partir de plantillas en folios plásticos para traspasar el motivo con pintura aplicada por pistola de aire. El resultado de una labor que tomó bastante tiempo en realizarse resultó satisfactoria y abrió un camino que a lo largo del periodo formativo, se hizo de manera muy natural: el paso del papel hacia la pared. De esta manera comencé el trabajo sobre ella, inicialmente adoptada como un soporte y posteriormente la pared cobró

protagonismo y sentí que lo mejor era mantenerla evidente, es decir no cubrir sus características físicas como grietas, humedad, grasa, agujeros, etc.

El siguiente paso, por así decirlo, fue explorar diferentes medios y materiales sobre las paredes, pasando por el grafito, la serigrafía, papel adhesivo y finalmente llegando a la acuarela. La elección de la acuarela como pigmento sintonizaba el trabajo con la tradición romántica del paisajismo, las marinas y demás apuntes tomados directamente en el espacio natural.



Figs. 301-305
Acuarela sobre papel
Acuarela sobre pared, proceso de intervención y desmonte, Bogotá, 2001

A partir del contacto con la pared, como superficie y piel del espacio arquitectónico, procuré involucrarme físicamente con el lugar, desde un reservado acercamiento a lo decorativo la vivencia del espacio se tornó cada vez más convicta hacia esa pulsión por lo ornamental, lo repetitivo y laborioso.

Los procesos y materiales respondieron a las inquietudes sobre la manualidad y la huella de imperfección humana, así como un placer por revelar las estructuras

físicas de los materiales. Consecuentemente la elaboración de las intervenciones sobre los muros se propuso de manera artesanal, es decir aplicando la acuarela con un pincel N°4-6 de punta redonda, de esta manera aquellos patrones que tomaba de las revistas, aquellos estampados fabricados en serie se reelaboraron duplicando o triplicando el tiempo de su elaboración. En ese momento la idea de recuperar el *Aura* de estos motivos se antojaba perfecta dado el proceso bajo el cual sometía cada trabajo.



Figs. 306-308
Cosas jóvenes, acuarela sobre pared, Bogotá, 2002

Hay un elemento que al principio se asumió como parte del proceso, dentro de la dinámica misma de presentar trabajos y desmontarlos una vez sustentados; así las intervenciones realizadas en las paredes debían ser borradas, literalmente, una vez terminado el plazo de concesión del espacio. Este hecho ha sido de gran importancia para la búsqueda y quise plantearlo abiertamente a lo largo de la investigación. La obra efímera cobra cada vez más fuerza dentro del contexto posmoderno, ya que el espacio se encuentra saturado y advertimos como crece a nuestro alrededor un “espacio basura”¹⁴⁸ de imágenes, objetos y estímulos visuales-auditivos-táctiles.

¹⁴⁸ Koolhaas, R., *El espacio basura*, disponible en: <http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/rem-koolhaas-el-espacio-basura.html>

Así como se hizo cada vez más presente la relación con el lugar afloró la necesidad de salir de los espacios en los cuales venía trabajando. El trabajo realizado hasta el 2002, enmarcado dentro del recinto académico no presentaba mayores desafíos, ya que las locaciones eran bastante neutras (talleres del edificio de la facultad de artes) como espacios de una galería: paredes blancas, techos altos, pisos de madera y permitían a estas pinturas sobre pared descansar como elementos estéticos.

Tú casa mi casa

Durante una conversación con una compañera de la universidad surgió la idea de trabajar en casas habitadas, espacios domésticos, habitaciones de otras personas. Así la idea planteada para el desarrollo del proyecto de grado (2004), consistió en llevar el trabajo fuera del ámbito académico y expositivo tradicional, a las casas de otras personas, suscitando nuevas variables, que reafirmaron intuiciones en torno a lo decorativo, como ejercicio compositivo en un espacio real.



Figs. 309-311 *Azulejos*, proceso de intervención sobre la pared del cuarto de Alberth, Bogotá, 2004

El desarrollo de esta experiencia sería lo que impulsaría una mayor convicción en el empleo de los recursos ornamentales y repetitivos para abordar el espacio desde su superficie y también el desarrollo de un trabajo que involucrara de manera activa al destinatario del trabajo, al espacio mismo y el después de la intervención en este lugar específico.



Figs. 312-314
Proceso de intervención sobre la pared del patio
interno de la casa de Guillermo, Bogotá, 2004

Fig. 315 Acuarela sobre papel



El acercamiento a diversos espacios a través del trabajo, provocó reflexiones sobre el mismo dentro de las posibilidades de lo público. Sin embargo fue muy claro desde el inicio que la exploración no se dirigía hacia un arte urbano, grafiti o intervención iconográfica dentro del circuito de espacios públicos de la ciudad. Tampoco podía llamarse muralismo, dado que no se planteaba ninguna narración o discurso social, publicitario o político.

La necesidad de proveer un marco teórico para afincar estas intuiciones me fue llevando poco a poco hacia lecturas y artistas, que han enriquecido la labor de maneras inesperadas, más allá de lo que imaginaba. Así preferí adoptar el título de pintura sobre muros/paredes a lo que hacía. La experiencia de trabajar en casas de otras personas brindó la posibilidad de confrontar la experiencia y

llevarla a lugares cargados de personalidad pre-existente, comenzando a pensar en términos decorativos, para satisfacer no sólo el gusto del artista, sino principalmente el de la persona que conviviría con esa pared diariamente, hasta que lo quisiera.

Dentro del proceso de trabajo habitual, donde se reelaboraba la imagen de la revista a través del dibujo y la acuarela para posteriormente ir eliminando algunos detalles y dejar básicamente el patrón de la tela de la silla, sillón, cortinas, o azulejos se sumó en este caso una planeación dentro del espacio y el mobiliario presente de cada lugar. Entender la incidencia de la luz, la selección del color, la distribución y otra serie de elementos propios del diseño arrojó el trabajo sobre un terreno nuevo y muy rico. Descubriendo el espacio como lo hacía el grupo *De Stijl*, es decir como una pintura tridimensional.

Bordeando espacios públicos

De manera paralela al trabajo en casas, se realizaron dos trabajos en espacios interiores abiertos al flujo de personas dentro de la universidad. La pared de fondo del salón de profesores de la Facultad de Artes y una pared a lo largo de un pasillo en la Facultad de Idiomas de la misma universidad. Pensar en términos de luz, color, adecuación al entorno me hizo recapacitar sobre la perdurabilidad de la obra y el verdadero interés que tenía acerca de la perennidad o la fugacidad del trabajo.

La práctica de realizar la obra *in situ* en medio del flujo de personas también supuso un enriquecimiento que no había dimensionado, en especial en la Facultad de Idiomas donde la gente estaba menos acostumbrada a visibilizar este tipo de acontecimientos, por decirlo así. El trabajo se prolongó por más de dos semanas,

así que pude percibir como la presencia novedosa e invasora, en un comienzo, pasaba a ser cotidiana e incluso familiar dentro del personal habitual del edificio.

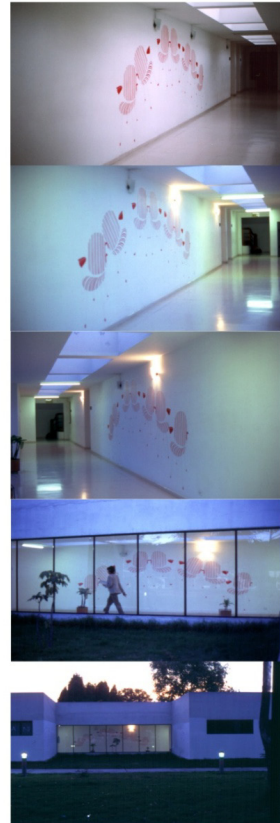
EL trabajo desarrollado en el edificio de Idiomas finalmente desapareció, unos meses después de la presentación del trabajo la pintura comenzó a craquelarse con el sol hasta que empezó a caerse y desde luego el personal de mantenimiento del edificio pintó de blanco la pared, dejándola de nuevo intacta.



Figs. 316, 317-321

Acuarela sobre papel

Acuarela sobre pared, Intervención en el pasillo del edificio de la Facultad de Idiomas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004



El caso con la sala de profesores estableció un proceso de trabajo diferente, ya que era un espacio que no estaba del todo en servicio, de esta manera los permisos para trabajar en el lugar se prefirieron en horarios no laborales. Sin embargo se quiso mantener la expectativa del resultado con una constante

vigilancia y encubrimiento de los progresos del trabajo. Considero que la idea recurrente de la obra de arte como regalo, planteada a propósito de la obra de Mónica Nador, se hace relevante en la apreciación de estos trabajos desarrollados por iniciativa propia y sin ninguna retribución a cambio. La concertación que es tan importante para el trabajo de Nador en mi trabajo tiene una representatividad pasiva, ya que la realización de la intervención no involucra en la ejecución la acción del morador del espacio intervenido.



Figs. 322-329

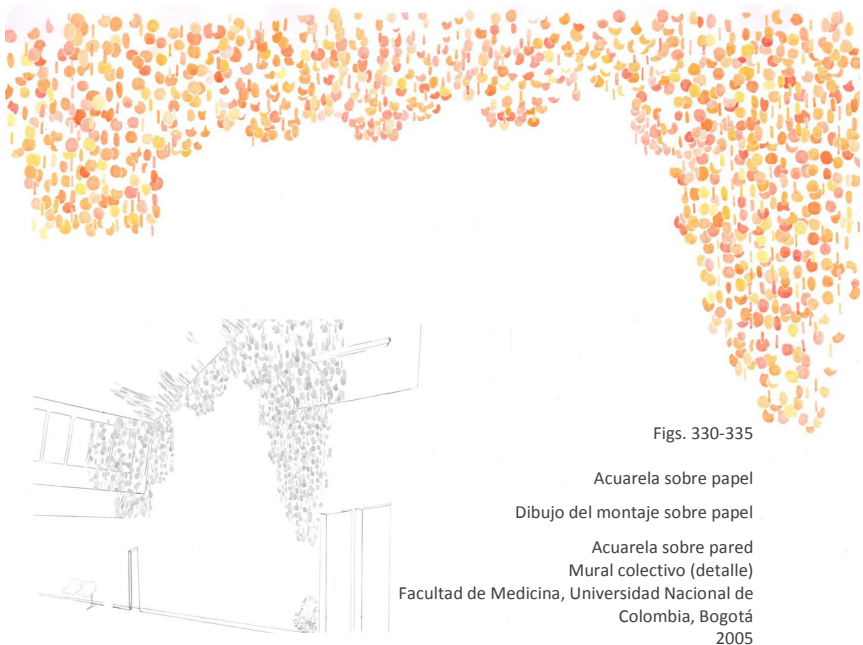
Diván Safari

Pan de oro líquido y acuarela sobre pared,
Proceso de intervención sala de profesores,
Escuela de Bellas Artes, Universidad
Nacional de Colombia, Bogotá 2004

Tras la experiencia trabajando en estos dos lugares dentro del marco del trabajo de grado fui convocada para realizar otras obras en espacios similares. Sin embargo la dinámica cambió dado que las propuestas debían ser presentadas

como proyectos, para lo cual fue necesaria la elaboración de planos y en uno de los casos de maquetas que permitieran al usuario situarse dentro de la obra a priori.

Uno de los trabajos se realizó en conjunto con otros dos artistas. En ese momento indagaba imágenes fuera de la silla, así que trabajé con un patrón abierto, la lámpara de lentejuelones de Verner Pantón brindó la posibilidad de jugar con la arquitectura y con la relación de un flujo de formas flotando en la pared, como glóbulos si se quiere, aunque no buscábamos una conexión evidente con el contexto de la Facultad de Medicina; este trabajo, al ser contratado, supuso la responsabilidad ante la permanencia del mismo por lo cual se hizo necesario el empleo de barnices que protegieran la acuarela de la exposición solar.



En el caso de la contratación para realizar estas intervenciones en paredes públicas, es decir en edificios abiertos al flujo de gente, la obra se ciñe a una serie de pautas que de alguna manera conducen el imaginario hacia fines concretos. Nador trabajaba con el gusto popular, de alguna manera la autoría de la obra recae en ella del mismo modo que en la persona que habita la casa. En el caso de Richard Wright la obra desaparece, es de su autoría, en la situación de tantos artistas que realizan obras para lugares públicos, la obra se asienta entre los márgenes de la obra conjunta y de autor.

Tobias Rehberger solicita la colaboración de diseñadores industriales para la elaboración de sus piezas, quizá el diseñador tiene más claro su papel como autor-mediador del gusto del cliente, cuando trabaja. El artista dentro de esta dinámica del arte como diseño y arquitectura ha incorporado poco a poco esta relación de trabajo. El diseño se ha apropiado de las estrategias del arte, así como de sus movimientos. El arte se está sumergiendo en los terrenos del diseño y la decoración, sin ser novedad, ya que antes de las vanguardias, mucho antes del siglo XIX la funcionalidad del arte dentro del espacio era habitual.

En el proceso de la obra me he involucrando, desde la práctica, con la idea del ornamento, de la decoración, de lo efímero y dado que el espacio es el eje del trabajo se han generado reflexiones constantemente en torno al arte público. Sin embargo, y quizá por la misma consideración prefiero situar el trabajo dentro de la categoría de arte *en* espacio público ya que la obra no pretende directamente ser social.

Dentro de estos aspectos comparto la idea que subsiste en el catálogo *A Labor of Love*, cuando decía que para que la obra conmueva, remueva no necesita gritar.

Reciclando el espacio

La palabra reciclar significa “someter un material usado a un proceso para que se pueda volver a utilizar”¹⁴⁹. Se presentó la oportunidad de realizar una intervención dentro de un espacio en estado de abandono, en la ciudad de Bogotá, donde a diario se transita dentro de lo que Smithson llamaba paisajes entrópicos. No se necesita ir hasta la periferia de la ciudad para visualizar la transición del espacio; en el centro especialmente, abundan las edificaciones clausuradas, fincas ocupadas o modificadas transitoriamente en parqueaderos y comercio informal. Sin embargo estas construcciones que se quedaron e medio hacer o que están a punto de ser desahuciadas llaman la atención desde puntos de vista estéticos, como lo irradiaría Matta-Clark en sus *Wallpaper*.

El espacio donde se realizó la intervención, en otro tiempo era la estación ferroviaria neurálgica del país (Colombia), conectando el flujo comercial del Río Magdalena con la capital. La Estación de la Sabana construida entre 1913-17 fue transformada considerablemente en 1954 cuando en Colombia el transporte férreo estaba aún vigente. Pese a ser declarada monumento nacional en 1984 la edificación sufre desde la década de los noventa un deterioro progresivo, como muchos de los servicios públicos del país, que se han echado a perder por corrupción, donde dejar al abandono y el olvido parece ser más práctico que invertir en su recuperación. Sin embargo habría que decir que esta actitud poco a poco ha ido cambiando, actualmente existen proyectos de reconstruir varios predios en localidades de la ciudad que son patrimonio cultural y flotan en el desuso o están pobladas de comercio formal e informal.

¹⁴⁹ Real Academia Española, *op. cit*, Tomo II, p. 1913

Como precedente inmediato de la propuesta *in situ* presentada encontramos que la intervención, o mejor la no-intervención que realizara la artista colombiana Maria Elvira Escallón, con motivo del Salón Nacional de Artistas cuyo tema era la memoria y que se situó en las instalaciones de la Estación de la Sabana en 1997, se aproxima al acercamiento que profesamos ante tales espacios en ruina. En su obra *In Vitro* la artista decidió dejar intacto un corredor del edificio, colocando un vidrio para que el mismo actuara como barrera entre dos mundos, como una fotografía del tiempo acumulado en ese lugar. "El vidrio interrumpía el recorrido del espectador que no podía pasar, pero si podía observar el estado del edificio como en una inmensa vitrina".¹⁵⁰

En 2005 cuando se gestó la intervención de espacios en la Estación de la Sabana, en uno de los edificios anexos al principal que estaba siendo ocupado por la Superintendencia de Puertos y Transporte, encontramos -todos los participantes de la muestra- un edificio detenido en el tiempo, si se quiere ya que su estado de abandono, por lo tanto de suciedad y deterioro de la estructura lo aislaban como una isla dentro del entorno comercial que le rodeaba. De una parte poder penetrar al interior de este espacio que compartía junto a otras edificaciones de vidrios rotos, ventanas selladas con hormigón y ladrillos la calidad de impenetrables fue toda una experiencia que me hizo conectar con la arquitectura desde el punto de vista de la transformación.

La Estación de la Sabana constituyó para el trabajo plantear una intervención que no compitiera con la potente presencia del tiempo en ese lugar, ya no se trataba de interactuar con el mobiliario. De esta manera el proyecto que presentamos en

¹⁵⁰ Sánchez, Gonzalo y Escallón, María Elvira, "Memoria, Imagen y Duelo. Conversaciones Entre Una Artista y Un Historiador", *Análisis Político*, vol.20, n.60, mayo-agosto de 2007, pp. 60-90, disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47052007000200004&lng=en&nrm=iso

conjunto con el artista Alberth Almanza fue el de trabajar desde la periferia de la habitación, es decir desde la superficie de su perímetro.

Almanza situó en una de las ventanas un plástico con burbujas azul el cual fue llenando burbuja a burbuja inyectando agua. La idea de la cortina, del plástico como membrana translúcida despertaba al interior la noción de estar inmerso en un cubo con agua, a partir de su trabajo y de las características y rastros de la humedad en la pintura de las paredes decidí realizar un dibujo sobre las mismas. De una parte reforzar con acuarela los tonos de la humedad y el craquelado de la pintura, y de otra parte, enfrentadas al ventanal de Almanza, se dibujó con hojilla líquida plateada una suerte de ondas, elevando la línea de horizonte del espectador para enfatizar si se quiere la sensación de inmersión en este espacio.



Fig. 336
Ondinas, propuesta conjunta
con el artista Alberth Almanza,
Bogotá, 2005



Figs. 337-338
Proceso de la intervención (detalle)

Cuando hago referencia a reciclar el espacio, establezco un contacto con la obra de Nador y la búsqueda desde lo decorativo y la pintura para recuperar la habitabilidad del espacio, para devolverle al individuo su papel dentro de la comunidad, para que refuerce los lazos de pertenencia con su entorno más próximo como punto de partida hacia una identidad social. Desde otro punto de vista encuentro la obra de Matta-Clark, quien visiblemente se sitúa dentro de la problemática de trabajar en espacios dentro de sus condiciones preexistentes. Matta-Clark no restaura la edificación y sin embargo recupera el sentido de lo habitable desde la práctica temporal. Sus últimos proyectos hablan de cómo el artista en colectivo se implicaba cada vez más dentro del terreno práctico y alternativo de la vivienda. “(...) Yo podría adaptar mi obra al nivel de la situación dada. No dedicaría más tiempo al tratamiento personal o metafórico del lugar, sino que, finalmente, respondería a la voluntad expresa de sus ocupantes”¹⁵¹

Espacio sustituto

El intento incesante de domesticar el exterior en el interior y el interior en el exterior, la oscilación entre *cocooning* y la disolución de límites, describe la piedra angular de la sensibilidad moderna entre lo geométrico y la forma orgánica, entre “abstracción y empatía” (Wilhelm Worringer), “cubo y útero” (Werner Hofmann), frío y cálido, radicalismo y reconciliación, nomadismo y patriotismo.¹⁵²

En los últimos cinco años he ocupado siete habitaciones diferentes, en periodos de más de dos meses (sin contar hoteles, hostales, camas de una noche etc.). Esta

¹⁵¹ Matta-Clark, Gordon, citado en: Corbeira, Darío (editor), *op. cit.*, p. 151

¹⁵² Brüderlin, Marküs, “Interior Exterior. The modern soul and the search for the ideal home”, Brüderlin, Marküs y Lütgens, Annelie (editores), *op. cit.*, p. 15

mudanza era una experiencia que no había tenido a lo largo de los veinticuatro años de mi vida antes de salir de casa. Durante esos veinticuatro años recuerdo un trasteo, por allá cuando tenía cuatro o cinco años, así la idea de la casa, de la que se hablaba anteriormente, se fijó en mi imaginario como una entidad estable, a la cual llegar después de periodos cortos o largos de ausencia, un lugar donde reencontraba mis tesoros, desorden, donde sabía el lugar de cada cosa y me movía dentro de la certidumbre de lo cotidiano por mi habitación y por la casa entera.

Aunque no me incline hacia una obra particularmente personal y autobiográfica, la sensación de ocupar un espacio prestado, supuso una nueva necesidad en torno al problema del habitar. En un momento dado me encontré buscando identidad dentro del lugar, quería asir la habitación dentro de los limitantes de una permanencia itinerante por la misma. De esta manera comencé a realizar una especie de papel pintado, unas planas, en resonancia con el trabajo de Marcia Hafif o Jacob El Hanani, en las cuales a través de trazos cortos, líneas punteadas llenar hasta cierto punto un rollo de papel vegetal. La idea era transportar esta envoltura a los espacios a los cuales llegase a residir; a pesar de que no hubo continuidad en el proceso el ejercicio arrojó para el trabajo nociones diferentes acerca del espacio, el lugar y la casa.

De alguna manera muchas experiencias vienen afincadas desde la niñez y los juegos, que estrechan relaciones entre la realidad y un mundo interior lleno de imágenes híbridas. El juego de dormir dentro de una carpa en la propia habitación, de construirse una morada estrecha, con mantas entre sillas o debajo de una mesa se acerca mucho a las nociones del nido y a la búsqueda de una superficie que nos envuelva y nos contenga, brindando la posibilidad de establecer un adentro y un afuera en relación a nuestra presencia corporal, ya

que como se ha afirmado el hombre es quizá el único ser viviente desprovisto de mecanismos de defensa ante lo exterior (plumas, pelos, escamas, veneno, púas, mimetismo, etc.).

El dibujo se ha constituido un medio a través del cual ocupar espacio, como decía Mónica Nador llenando espacio compulsivamente. Por esta razón el ornamento ha ido cobrando cada vez más sentido dentro de mi trabajo, ya que lo entiendo como un sistema que se solapa, se adecua sobre otro existente y esto se articula muy bien con la aproximación que establezco sobre las paredes, donde en ocasiones, como en la obra de Richard Wright, apenas se nota su presencia.

Tras la experiencia del papel pintado procuré experimentar sobre otras superficies más portables, como papel, tela, corcho y chapa estucada, tratada como una pared. Mudando al mismo tiempo los patrones de revistas por formaciones más orgánicas. En este sentido el contacto con un paisaje horizontal ha influido mucho dentro del catálogo de referentes. Como mencionaba anteriormente en mi ciudad natal Bogotá, la naturaleza está presente de maneras diversas, es una ciudad rodeada por montañas, de manera que se vive un paisaje vertical, con referentes sobre el horizonte, diría aún más donde el horizonte se desdibuja por la constante aparición de edificaciones. La ciudad de Valencia, en particular la experimento desde lo horizontal, es decir una ciudad plana, donde todo parece estar a la misma altura. De esta manera he bajado la mirada hacia el suelo y me he encontrado con un micro mundo de maleza y texturas que sorprenden con el paso efímero de las estaciones.

Podría de esta manera abrir las nociones de mi trabajo como la elección de habitar desde la superficie del espacio, como un gesto decorativo sobre el mismo. Donde la problemática del espacio y lo que encierran las especies de espacios,

aludiendo a Perec, afectan la idea del arte como intervención e instalación y la convivencia con el individuo.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Al momento de concluir se está dando por sentado que se lograron cumplir los objetivos propuestos, que la hipótesis y las preguntas quedaron resueltas, sin embargo esto no es sinónimo de que se haya cerrado el tema, por lo contrario en el mejor de los casos se perfila un nuevo entusiasmo por ahondar aquellos caminos que se han vislumbrado, así como dar vuelta por otros igualmente sugerentes.

Comenzábamos este escrito citando el título del mismo, quizá una re invocación resulte pertinente para desglosar puntualmente lo recogido tras esta experiencia investigativa:

“Habitar desde la superficie: espacio y gesto decorativo. Un acercamiento a las intervenciones artísticas sobre muro desde el minimalismo a nuestros días”.

De alguna manera nuestro título se torna hipótesis de la investigación, dado que responde a nuestras preguntas iniciales en torno a ¿Cómo habitar el espacio desde su superficie?, de la que se desprendían otras cuestiones respecto a la posibilidad de vincular arte y vida desde la intervención (efímera o permanente) en espacios habitados, así como indagar sobre la afirmación de que el acto decorativo está motivado por el mismo gesto de intervenir el espacio, en términos artísticos; o más concretamente cómo vincular el arte con los gestos

ornamentales mínimos y efímeros de la vida cotidiana, para finalmente apuntar que lo decorativo es el gesto cotidiano del habitar.

Para dar respuesta a tales cuestionamientos propusimos una serie de objetivos que dieran estructura a nuestra pesquisa. Dentro del conjunto que nos trazamos, quizá el objetivo fundamental, como punto de partida, se enraizaba en el análisis de los conflictos que suscitaron la ruptura entre arte y artes aplicadas y los esfuerzos por reencaminar al arte dentro de la vida diaria.

Para cercar este punto fue necesario analizar el surgimiento del diseño como acoplamiento entre las dimensiones funcionales e ideales del arte. Podríamos decir que la **primera parte** del escrito versa en torno a estos dos objetivos.

La separación entre Artes mayores y las denominadas artes menores u oficios, fue progresivamente la suma de varios hechos, por un lado el cambio en la persona del artista gremial del Medioevo al artista genial del Renacimiento. Donde la enseñanza fue perdiendo la esencia del taller maestro-aprendiz y se desplazó a la enseñanza académica, donde el trabajo anteriormente comunitario, como suma de fuerzas fue dando lugar a la figura del artista creador independiente.

Junto a la figura del artista la obra también sufrió un alejamiento de la cultura popular y ganó una nueva aurora, que le serviría para distanciarse de lo ordinario, del adorno, en suma de lo decorativo en virtud de teorías y conceptos filosóficos y científicos que iban calando como sustento de la obra de arte.

La segunda causa, transcurre tras una serie de cambios implementados a partir de la revolución Industrial. En el momento en que cambia la relación del individuo con los medios de producción, el concepto de trabajo se adapta al surgimiento de

la máquina; poco a poco se van introduciendo nuevos materiales y procesos industriales hasta el momento desconocidos, que suponen una transformación técnica y operativa.

En este punto trazamos un recorrido que se funda en la discusión en torno al estilo en la primera industrialización de la Inglaterra victoriana, como reflejo de la incursión de la máquina y procesos industriales de estandarización y repetición de patrones en la factura de los objetos que ornaban la vida cotidiana. Dentro de estos síntomas se lee un contexto en trance, donde los progresos industriales condicionaban a la par economía y sociedad.

Al interior de esta problemática de pérdida del aura en el trabajo y en la oferta de enseres William Morris se alzaría con el movimiento de las *Arts & Crafts*, como vía para rescatar la labor artesana y el carácter de los objetos; diríamos como un primer señuelo, dentro de una serie de esfuerzos encaminados a palear los desastres de una precoz industrialización en materia de diseño. Vemos como la iniciativa de Morris repercute no sólo dentro de su entorno más próximo, sino que trasciende a la Europa continental prolongando su influencia en las ideas de Adolf Loos así como en los planteamientos de la escuela de la *Bauhaus*.

Esta diseminación de ideas que viajaron desde Inglaterra florecieron en la filosofía de la creación de talleres donde se gestionó una propuesta conjunta entre el saber artesano y la incursión en los procesos industriales: los *Wiener Werkstätte* (talleres vieneses 1903) y su homólogo en Alemania conocido como la *Deutscher Werkbund* (federación del trabajo alemán 1907). Los primeros fuertemente impregnados por el espíritu del *Sezessionsstil* combinaron lujo a la par de sobriedad, persiguiendo una consonancia de estilo en cada uno de los detalles del espacio total (llámese arquitectura, pintura, mobiliario, iluminación, etc.) como

resultado de la combinación de todas las áreas del arte denominado: *Gesamtkunstwerk*¹, resultando un espacio escultórico y pictórico, es decir profundamente plástico y ligado al arte, en armonía con el estilo de Glasgow en cabeza del arquitecto Charles R. Mackintosh y las hermanas Macdonald. En ambos casos convive pacíficamente el arte y las artes aplicadas, rescatadas por Morris, sin embargo la infusión de un lenguaje geométrico rico en elementos ornamentales presente en paneles de yeso, talla en madera, apliques en cornisas, orfebrería y estampados en telas confluyeron con la tendencia tremendamente ornamental del *art Nouveau*, a la vez que se distanciaron de ella por el camino de la síntesis y la abstracción más funcional.

Dentro del estilo modernista vienés las pinturas murales de Klimt nos devuelven la fe en torno a la comunión entre arte y decoración, conjugando la pintura como un elemento partícipe dentro de un todo: el espacio interior.

La figura disímil respecto al movimiento de la *Sezession* vienesa (1897-1903) sería el arquitecto Adolf Loos, quien encontraba una contradicción de fondo entre la función y la forma de la arquitectura que reinaba en la capital austríaca. El ataque contra el ornamento se fundamenta en la disfuncionalidad de los objetos, de las edificaciones en función de las necesidades reales de la gente. Así el ataque de Loos en contra de la uniformidad de estilo, de la moda en suma, apunta de manera sensible a la adecuación del arquitecto y del diseñador en prodigar honestamente espacios y objetos que armonicen con los propósitos de su uso, contrario a la idea de domesticar la vida en su interior. La noción que se popularizó a raíz de su conocido ensayo *Ornamento y delito* (1908), se tergiverso en gran parte con una cruzada en torno a la supresión total de ornamento en la arquitectura y las artes aplicadas en general.

¹ *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), término empleado por el compositor, director de orquesta, dramaturgo y poeta Richard Wagner para denominar a un arte que concentrara a las demás.

Se puede decir que a través de Loos vemos como el pensamiento moderno arriba; tras la devastación de las guerras urge la necesidad de cortar con todo historicismo, con toda repetición de arquetipos gastados y corrompidos, por lo cual surge un planteamiento desde las artes que pugna por el rescate del ser humano: a través de la arquitectura supliendo las necesidades de vivienda masiva, del diseño industrial en la elaboración de piezas básicas y económicas al alcance de todos y de las artes desde un punto de vista crítico y buscando las vías para liberar al hombre, conectándolo de nuevo a su espacio dentro de ideales unificadores entre el arte y la vida.

De esta manera nos encontramos con la *Bauhaus*, la *Vjutemas* y el grupo *De Stijl* quienes se sumaron a los esfuerzos incitados por Morris, cada uno dentro de sus lineamientos y alcances contextuales regresaron al arte sus principios elementales, es decir el realismo de sus propiedades materiales inherentes, suprimiendo la anécdota y la representación de elementos externos. Esta vuelta a los elementos pictóricos y superficiales en la obra de Mondrian, así como a la comunión de la pintura y el espacio, acentuando su bidimensionalidad a la vez que incorporando el movimiento y el diálogo entre el sujeto y la obra, por medio de la experiencia espacial planteada por Theo van Doesburg y El Lissitzky, nos llevan a encontrar dentro del lenguaje vanguardista europeo las claves de las vanguardias norteamericanas, en cabeza del minimalismo como nuestro segundo punto de partida.

En el caso de la *Bauhaus* y la *Vjutemas* un claro principio funcional reiteraba a la pintura y la escultura como agentes de transformación de la vida diaria. La discusión en torno al ornamento se encuentra en relación a la supeditación de la forma, mejor dicho a la concreción de formas que responden a la síntesis del uso y sus propiedades prácticas y funcionales. Esta funcionalidad sería recogida en la

arquitectura a través de una serie de planteamientos estructurales que supondrían el surgimiento de un estilo, no buscado, llamado internacional.

Internacional porque a través de los avances en materia de construcción e industria los arquitectos pudieron al fin proponer una arquitectura estructurada en piezas estandarizadas, reproducibles en cualquier parte del mundo. La reducción de la forma, hizo que se pusiera toda la atención en la concepción y diseño del espacio así como en la superficie del mismo.

El espacio ha sido una variable crucial en la práctica de la arquitectura, sin embargo podríamos decir que nunca estuvo tan presente la relación entre un espacio interno y otro externo como en las construcciones modernas, donde se liberó la planta, se ampliaron ventanales, y se trabajó con el espacio no sólo como un lugar donde localizar y proyectar volúmenes, sino desde sus propias cualidades volumétricas abiertas.

La incursión del espacio dentro del lenguaje arquitectónico desde el punto de vista del sujeto como centro, se desplazó en la consecución de las obras minimalistas, donde se daba por sentado que el centro era la escultura, rompiendo la idea de centralidad y axialidad de la obra dentro del espacio que la contenía.

En la **segunda parte** del escrito señalamos al minimalismo como un punto axial, que nos ayuda a contrastar la discusión sobre el ornamento entre las vanguardias europeas y las vanguardias norteamericanas, de una parte, así como analizar la importancia del espacio en el arte, derivando hacia una reflexión sobre el espacio interior y exterior, natural y construido.

Al examinar el discurso de los artistas minimalistas, encontramos un acercamiento a los planteamientos que, desde las vanguardias europeas y la arquitectura, generaban un campo de pensamientos y acciones inclinados hacia la realidad objetual. La experiencia de la *Bauhaus*, así como la de un arte tendiente a la experimentación y la abstracción se mudaron a Norteamérica, literalmente, encontrando en este nuevo territorio la libertad para desarrollarse, sin la presión histórica que les precedía, en un ambiente próspero y fresco. Determinar la importancia del minimalismo en la aproximación: obra-espectador-espacio es pues el resultado de la indagación, dentro de la historia del arte moderno, de la relación existente entre los términos: arte y decoración, por apología o detracción del uno dentro del otro y viceversa.

Cuando escogimos como punto de partida el minimalismo para desarrollar el acercamiento, desde el arte moderno a las intervenciones sobre muro, nos centramos en la concepción espacial de las obras minimalistas. Las cuales al estar desprovistas de retórica, ornamentación y referentes externos centraron toda la atención en su presencia como materia, volumen, locación dentro del espacio. Su adhesión al interior del mismo, soportada directamente sobre el suelo, las paredes y los techos, sin maquillar los soportes, logró establecer una experiencia perceptiva en el observador. La obra minimalista se planta en el centro de la discusión entre la escultura como monumento y el objeto doméstico, planteando así mismo un diálogo entre el artista y la obra, en su autoría conceptual y manual, y hacia la obra como pieza única o como objeto reproducible industrialmente.

Esta reflexión se sintonizó dentro de la discusión sempiterna de la unificación entre arte y vida, de la generación de artistas en las décadas de los sesenta y setenta, donde, capítulo a parte, encontramos como cohabitaban simultáneamente al minimalismo, dentro de la práctica de los mismos artistas

vinculados a esta tendencia, las claves del llamado post minimalismo, abstracción excéntrica, Antiforma, entre otras.

Al analizar el concepto de lo efímero, a partir de los objetos y estética del arte minimalista, hacia un arte que interviene en espacios naturales y urbanos, ampliando así la resonancia del arte fuera del espacio destinado a la exhibición tradicional, nos encontramos con la experiencia corporal, como fuente de reflexión de la obra y su entorno, del espectador y la obra misma a través de la percepción fenomenológica con el espacio y el objeto.

De la misma manera en que no se puede desligar la vanguardia europea de la crisis de la guerra y la consecuencia que estos sucesos tuvieron en la concepción del cuerpo y la asimilación de lo corporal, no podemos desligar las vanguardias modernas de los acontecimientos políticos y sociales como la revolución estudiantil del sesenta y ocho y las manifestaciones en torno a la igualdad de derechos y libre identidad de género, clase, etnia, entre otras demandas. El arte procesual incorporó no sólo la idea temporal del fenómeno artístico, sino que hizo eco de la repetición y del lenguaje minimalista para desencadenar discursos más orgánicos, frágiles e incluso autobiográficos.

La fuerte presencia del arte reivindicativo, puso de nuevo sobre el tapete la distinción entre arte y decoración, esta vez encarnado en el grupo *Pattern & Decoration*, y en toda una generación de artistas que reclamaban lo femenino dentro del arte, pervirtiendo la forma rígida y monumental del objeto minimalista masculino por una forma blanda, inconsistente, ornamental, dependiente y táctil.

De la misma manera en que el estilo internacional viajó por el mundo, muchas de las ideas modernas se decantaron en latitudes ajenas a sus contextos originales,

está hibridación, este aclimatación enriqueció los discursos a través de elementos locales, como lo sería precisamente el arte *Neo-concreto* y pos *Neo-concreto* en Brasil, y la manifestación en la obra de varios artistas no sólo latinoamericanos, tendientes a la desacralización, si se quiere, del minimalismo.

Hacia la **tercera parte** del escrito nos propusimos acotar los dos conceptos que diseminados en las anteriores partes deban cohesión y puntuaban el destino de nuestros cuestionamientos. Estos serían el de espacio y el de habitar.

Al analizar la incidencia sobre el espacio arquitectónico a partir de la intervención bidimensional, nos dimos cuenta de la profunda vinculación entre la intervención artística sobre el espacio arquitectónico y la acción cotidiana del decorar. Estos dos aspectos se reconciliaban dentro de la idea de habitar el espacio, ya que apoyadas en la conferencia de Heidegger encontramos como el habitar favorece la apropiación del espacio como un lugar donde tejer identidad y donde establecer una morada en la tierra.

Al ampliar el concepto del espacio abarcándolo no sólo como contenedor estable y cartesiano nos permitimos encontrar las ideas de Foucault sobre el espacio como campo de relaciones, donde se establecían las características de espacios utópicos y heterotópicos. Estos dos conjuntos englobaban las propuestas de Robert Smithson y Gordon Matta-Clark, plantados desde la entropía y la resignificación del espacio en desecho urbano.

Al vincular el acto artístico con los gestos mínimos y efímeros de la vida cotidiana encontramos en las obras de Smithson y Matta-Clark la relación entre espacio exterior e interior, así como entre la obra en proceso de desmaterialización, camuflaje e intervención efímera dentro de su contexto natural o urbano.

La práctica del andar en el trabajo de Smithson nos conectó con las teorías de la deriva situacionistas quienes dentro de un contexto desenfadado pugnan por la reapropiación del espacio público de las ciudades. Los ejercicios de Smithson se despliegan dentro de lo que él llamaría los paisajes entrópicos, los cuales él mismo enfatizaría llevando al espacio de exhibición muestras del terreno recorrido.

La obra de Smithson nos plantea la problemática entre la realidad de los lugares en tanto su descontextualización, nos enfrenta a la experiencia de las obras minimalistas dentro y fuera del museo, del espacio arquitectónico donde se experimentaban como mobiliario urbano, como monumentos referenciales dentro del flujo por la ciudad. A través de Smithson la intervención adquiere un papel decisivo en la señalización del espacio, no necesariamente construyendo estructuras como la *Spiral Jetty*, sino desparramando la presencia humana dentro de la naturaleza como colonizadores temporales de espacio.

La práctica de Matta-Clark cercana a los procesos situacionistas, en tanto una valoración crítica del espacio ciudadano y las posibilidades de reurbanizar para encontrar sentido en la arquitectura, nos ofrece una visión sobre el lugar como posibilidad de transformación. La idea del proceso y el factor de temporalidad se magnifican a través de los cortes con los cuales Matta-Clark perfora y dinamita el vacío interior de las construcciones llevándolas a respirar y encontrarse con el ámbito exterior. Las palabras de reciclar y reapropiación juegan un papel fundamental en la obra de Matta-Clark quien se sirve del espacio construido como material para subvertir la funcionalidad del lugar a punto de ser destruido.

La idea de la desaparición, en la obra de Matta –Clark tiene un sentido muy especial porque es un factor a priori, se sabe con certeza y se trabaja dentro de

esta cualidad. Como comentamos los proyectos inconclusos apuntaban cada vez más hacia la coparticipación entre el grupo de artistas y la comunidad, recuperando espacios para tejer identidad. En este sentido la obra de Matta-Clark se abre como antesala hacia el trabajo de la artista brasileña Mônica Nador inmersa en el espacio de la *favela*.

El acercamiento hacia las intervenciones artísticas sobre el espacio, en concreto el muro/pared, que era el centro de nuestra investigación nos ofreció un panorama de artistas que trabajan dentro de planteamientos afines a la propuesta. Las prácticas se inscriben dentro de una generación de artistas que entre los ochenta y los noventa emergieron dentro de la tendencia *Neo-geo* como una apropiación de elementos del diseño gráfico, industrial, arquitectónicos y plásticos asumidos de forma natural dentro de las categorías tradicionales de la pintura y la escultura.

Dentro de este conjunto de propuestas encontramos que las preguntas formuladas se comenzaban a responder sin esfuerzo, ya que muchas de las iniciativas comentadas desde la primera parte se aunaban, esta vez a partir del arte y no desde el diseño o la arquitectura. El camino recorrido hasta este punto se antojaba más diverso y plural, superando las etiquetas de lo funcional-estético, abstracto-ornamental, instalación-decoración, artista-diseñador/arquitecto, superficial-profundo, formal-crítico... que habían prevalecido a lo largo de la historia.

Resultó grato y edificante el encuentro con artículos y catálogos de exposiciones que abordaban los elementos de nuestra discusión, como lo mencionábamos anteriormente nos sentimos en deuda con estos encuentros. A través de ellos perfilamos otros rumbos en los cuales el tema central se iba bifurcando rizomáticamente. Ahondando en las ideas sobre la identidad, la reivindicación de

lo decorativo y la manualidad como elementos presentes de manera visible y tácita en las obras que se vinculaban a nuestra investigación e incluso presentes en nuestra propia práctica artística.

Planteamos en la tercera parte una lectura del espacio, inversa , de alguna manera, a la que trama Bachelard en *La poética del espacio*, partiendo desde el espacio universal hasta llegar al espacio íntimo nos encontramos al final de nuestra indagación con la figura de la casa, del buen hogar.

La casa como espacio habitable por antonomasia condensó de alguna manera los sujetos de nuestra discusión. A través de su propia historia, la de la vivienda, iban confluyendo todas las teorías y experiencias mencionadas, porque al fin y al cabo todo lo que se hace, se fabrica y crea va a formar parte de nuestra vida, del anuario de objetos de nuestro espacio interior.

De tal manera retornamos sobre la visión de la casa como territorio personal, reflejo de su morador, extensión de su retrato, ideas sin embargo que tienen que reevaluarse dentro de la realidad que viven miles de personas que carecen de vivienda, o que residen en espacios temporales o compartidos. Los conceptos de *cocooning* y de *homing* se introdujeron en nuestro léxico para caracterizar los fenómenos detectados en la sociedad del siglo XXI, la tendencia de retirarse de la vida social en el interior de la propia residencia y la posibilidad conjunta de disfrutar privacidad a la vez de socializar en espacios íntimos. Ambas ideas surgen como premoniciones en algunas sociedades que se encuentran en camino de la tecnificación e informática. Sin embargo dentro de un mundo inmerso en la globalización, que no obstante pende hacia la particularización, es difícil establecer estas teorías como verdades absolutas.

La discusión en torno a la casa, como epíteto de seguridad, privacidad e intimidad es frecuentemente alterada por los cambios sociales, partiendo desde la transformación del núcleo familiar hasta la de comunidades cada vez más desligadas entre si por procesos de migración y por factores económicos, que en su mayoría, condicionan las posibilidades de coexistencia.

Quisimos proponer la obra de la artista Mônica Nador, dentro de la idea de la personalización, como camino democrático de transformación del espacio y por tanto el entorno en el que se habita. Uno de los aspectos que nos llamó la atención de inmediato al conocer la obra de Nador es la confluencia entre la pintura y la experiencia social. Esta comunicación que se establece a través de la manufactura, es muy significativa casi como una terapia de reapropiación y de curación de la arquitectura masiva.

Aunque dudamos si introducir o no nuestra práctica artística dentro de este trabajo investigativo, quizá tomamos la decisión de hacerlo en virtud de la resonancia que encontramos con muchas de las obras que citamos. Nuestro punto de partida, como ya lo decíamos, se gestó al interior de nuestras propias inquietudes y al confrontar nuestro ejercicio dentro del marco académico y del arte. Desde nuestras propias intuiciones teníamos claro que nuestro trabajo no contemplaría dentro de las intervenciones sobre muro al grafiti y demás expresiones urbanas, dado que la esencia sería el gesto decorativo como una vía de aproximación al espacio. Dentro de nuestro propio trabajo quizá no se precisen conclusiones, porque nos entendemos inmersas en un proceso que constantemente se transforma, sin embargo nos vamos enriquecidas de esta experiencia investigativa y con más ánimo para seguir vinculadas bidimensionalmente al espacio y procurando el gesto efímero y cíclico.

Como mencionamos en la introducción, el debate en torno a lo decorativo en el arte viene de tiempo atrás, sin embargo no es una problemática cerrada ni mucho menos anticuada. Actualmente sigue siendo un elemento de reflexión, quizá con más resonancia dentro de un mundo globalizado. El ornamento es un lenguaje, que nos ayuda a descifrar las culturas y lo que les mueve, lo que esconden dentro de sus imágenes y creencias.

Sin embargo la discusión en torno al ornamento es mucho más profunda de lo que esbozamos aquí. Las emanaciones de la conceptualización sobre el ornamento no se detienen frente a las categorizaciones morales de lo bueno y lo malo, lo superficial y profundo, lo estructural y adherido. Quizá debiéramos irnos junto con Riegl a los inicios de la civilización y proponer una idea más conciliadora alejada del concepto civilización y salvajismo presentes en las teorías de Loos y de Worringer. Nos sentimos más cercanas a la invocación del instinto humano hacia el orden, ese sentido que toma Gombrich para trazar un panorama del ornamento como célula nuclear de nuestro pensamiento, de una usanza frente al vacío y la falta de pasado. Allí donde hay que instaurar una tradición se elige al ornamento como esencia del ritual, como secreto y fundamento.

Tardíamente encontramos el catálogo de la exposición *El poder del ornamento*², que parte de una reflexión a la luz de las obras de arte contemporáneo presentadas en la exhibición, centrando la atención en la definición e importancia histórica del ornamento, así como en el desfase ideológico presente entre las concepciones de oriente y occidente en torno al fenómeno.

² Husslein-Arco, Agnes y Vogel, Sabine (editoras), *Die Macht des Ornament*, Belvedere, Viena, 2009

En occidente podemos intuir como la idea del ornamento asociada a un problema de índole moral se establece como el exceso y se encarna en la forma orgánica asociada a la mujer. Es una asociación que desde la religión nos viene dada, encarnar la tentación y el pecado en el cuerpo de la mujer, que pese a ser una metáfora repercutió como lo hiciera el ensayo de Loos frente a la ornamentación y las críticas de Greenberg en torno a la distinción de la pintura abstracta de todo parentesco popular y decorativo.

Aparte de su función de embellecimiento de las superficies de los edificios y objetos de arte el ornamento reveló los conceptos estéticos regionales y temporales, y se utilizaron para comunicar ciertas ideas. El ornamento por lo tanto se atribuye cualidades metafóricas y simbólicas. Se puede entender como un vehículo de mensajes sutiles, para descifrar estos mensajes a menudo se requiere de una vasta experiencia. Un examen superficial no es suficiente; para nosotros es una inmersión en un mundo que requiere asociaciones. La disposición a admitir las impresiones y la contemplación es esencial si queremos entender la función y el significado de lo que se ve.³

De la misma manera en que encontrábamos en el catálogo de *A Labor of Love* la idea de que las manifestaciones artísticas no abiertamente críticas e implicadas en trabajo social pueden morder, es decir no se debe menospreciar la belleza ni la superficie como manifestación artística. Nuestro interés en el desarrollo del tema central no buscaba el discurso meramente reivindicativo, preferimos siempre

³ Bruckbauer, Christine, "Berauschend für Augen und Geist", Husslein-Arco, Agnes y Vogel, Sabine (editoras), *op. cit.*, p. 27

buscar aquellas obras conciliadoras donde los límites entre las artes se han ido disolviendo sin esfuerzo.

La afirmación que hacíamos: habitar el espacio desde su superficie es un gesto decorativo, pervive dentro de la obra de artistas y dentro de un discurso del arte como parte inherente del acontecer diario. Entender que al hacer lugar tanto en espacios interiores como exteriores se está fomentando ese sentimiento de pertenencia y vivencia nos hace pensar en la importancia de recuperar los espacios de manera efímera dando oportunidad a que se manifieste el tiempo y no se caiga en la rotulación como posesión egoísta del espacio.

Las acciones que hacemos, los gestos que perpetuamos nos sobreviven, somos como una gota que cae en el agua tan minúscula e insignificante y sin embargo produce tanta resonancia a su alrededor que puede crear vibraciones y turbar la superficie del agua.

Así el ejercicio de habitar desde la superficie como gesto decorativo se entronca dentro de esta aura de cotidianidad, morar el espacio es hacer nuestro hogar, nuestra casa entre paredes, sin embargo este concepto de vivienda ha sido revalorado y ahora hablar de hogar nos remite a pensar en el lugar de paso, así como el lugar fijo. Porque de manera subjetiva podemos decir que no toda casa es hogar ni toda tienda de campaña es sólo eso. Los atributos que nos hacen pensar en la superficie no sólo remiten en exclusiva al espacio físico arquitectónico, la tierra y en general toda superficie que permita ser tocada puede ser morada.

Habitar desde la superficie significa intervenir desde la periferia, aceptar la excentricidad del espacio, repercutir sin incidir directamente. Cualidades que se

encuentran dentro del concepto de ornamento como sistema que se adhiere y se ejecuta sobre otro dotándolo de nuevas cualidades.

*Extraña postura, sin embargo, la que valora ciegamente la profundidad a expensas de la superficie y que quiere que superficial signifique no de vasta dimensión, sino de poca profundidad, mientras que profundo signifique por el contrario de gran profundidad y no de débil superficie. Y sin embargo, un sentimiento como el amor se mide mejor, me parece, de ser posible medirlo, por la importancia de su superficie que por su grado de profundidad...*⁴



⁴ Tournier, Michel, "Vendredi ou les limbes du pacifique", pp. 58-59, citado en : Deleuze, G., *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2005[1969], p. 38

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV, *Arte y funcionalidad*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2002

AA.VV, *La visión periférica: otra mirada sobre la modernidad*, Departamento de Pintura y Escultura de la Universidad de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2004

AA.VV, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001

ANDREOTTI, Libero y COSTA, Xavier (editores), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona / ACTAR, Barcelona, 1996

ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte: Arte y entropía*, Alianza, Madrid, 4ª edición, 1988

AUGÉ, Marc, *“Los No lugares” Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 4ª edición, 1994

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998 [1957]

BARAÑO, Kosme De, *Chillida-Heidegger-Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1992

BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 1973

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XX, México, 7ª edición, 1984

BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973

BOIS, Yve-Alain y KRAUSS, Rosalind, *Formless. A user's guide*, Zone Books, New York, 1997

BOURRIAUD, Nicolás, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006

BROOKS, Bruce, *Frank Lloyd Wright*, Taschen, Köln, 2006

BUCI-GLUKSMANN, Christine, *Estética de lo efímero*, Arena Libros, Madrid, 2006 [2003]

- BURTON, Johanna (editora), *Vitamin D: New perspectives in drawing*, Phaidon, Londres, 2005
- CARERI, Francisco, *Walkscapes: El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009 [2002]
- COLÓN, Luis Carlos, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio, Valladolid, 2002
- COMBALIA, Victoria, *La poética de lo neutro*, Anagrama, Barcelona, 1975
- CORBEIRA, Darío (editor), *¿Construir...o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000
- CREGO, Charo, *El espejo del orden: El arte y la estética del grupo Holandés "De Stijl"*, Akal, Madrid, 1997
- CURTIS, William J. R., *La arquitectura moderna desde 1900*, Phaidon, Londres, 2006
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Júcar, Madrid, 1988
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997
- DOROSHENKO, Peter (et. al), *Vitamin P: New Perspectives in Painting*, Phaidon, London, 2002
- DROSTE, Magdalena, *La Bauhaus*, Taschen, Köln, 2006
- DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1984
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Alianza, Madrid, 1984
- FAHR- Becker, Gabriele (et. al), *Wiener Werkstätte*, Taschen, Köln, 2008
- FERNÁNDEZ, José (coordinador), *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988
- FIELL, Charlotte & Peter, *Diseño del Siglo XX*, Taschen, Köln, 2001

- FOSTER, Hal (et. al), *Arte desde 1900*, Akal, Madrid, 2006
- GARCÍA, José, *Dibujar después de 1910*, Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1997
- GARNER, Philippe, *Sixties design*, Taschen, Köln, 2003
- GOMBRICH, Ernst Hans, *El sentido del orden: Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986
- GÓMEZ, Juan (coordinador), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1999
- GÓMEZ, Juan, *Lecciones de dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995
- GONZÁLEZ, Ángel (et. al), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999
- GÖSSEL, Peter y LEUTHÄUSER, Gabriele, *Arquitectura del siglo XX*, Vol. I y II, Taschen, Köln, 2005
- GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura: Ensayos críticos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979
- GROSENICK, Uta (editora), *Mujeres Artistas*, Taschen, Köln, 2003
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000
- GUASCH, Anna Maria (editora), *Los manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000
- HANDKE, Peter, *Ensayo sobre el día logrado*, Alianza, Madrid, 1994
- HANDKE, Peter, *La repetición*, Alianza, Madrid, 1991
- HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip, *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia, 1984
- JARAUTA, Francisco (editor), *Pensar-Componer/Construir-Habita*, Diputación de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Turismo, Donostia-San Sebastián, 1994
- KHAN, Hasan-Uddin, *El estilo internacional. Arquitectura moderna desde 1925 hasta 1965*, Taschen, Köln, 2009

- KIERKEGAARD, Søren, *In vino veritas: La repetición*, Guadarrama, Madrid, 1976
- KIERKEGAARD, Søren, *Temor y temblor: Diarios de un seductor*, Guadarrama, Madrid, 1976
- KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996
- KULTERMANN, Udo, *Art & life (Happenings, Events, Environments, Underground film, Television art, Living theatre, Intermedia, Technological Art, Dance and Ritual, Conceptual Art)*, Praeger, New York, 1971
- LIPPARD, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004
- LOOS, Adolf, *Ornamento y delito. Y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980 [1908]
- MADERUELO, Javier (director), *Arte Público*, Actas del V curso Arte y Naturaleza, Diputación de Huesca, Huesca, 1999
- MADERUELO, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008
- MASSEY, Anne, *El diseño de interiores en el siglo XX*, Destino, Barcelona, 1995
- MARCHÁN, Simón, *La historia del cubo: Minimal Art y Fenomenología*, Sala Rekalde, Bilbao, 1993
- MARZONA, Daniel, *Arte minimalista*, Taschen, Köln, 2004
- MEYER, James (editor), *Arte Minimalista*, Phaidon, Barcelona, 2005
- MOLINUEVO, José Luis, *El espacio político del arte: Arte e historia en Heidegger*, Tecnos, Madrid, 1998
- MONDRIAN, Piet, *Arte plástico y arte puro*, Buenos Aires, Victor Leru, 2ª edición, 1961
- MORRIS, William, *Arte y sociedad industrial*, Fernando Torres editor, Valencia, 1977
- MOSQUERA, Gerardo, *El diseño se definió en octubre*, Arte y Literatura, La Habana, 1989

- OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Taschen, Köln, 2007
- PALEOLOGOS Harris, Stacy (editora), *INSIGHTS/ON SITES. Perspectives on Art in Public Places*, Partners for Livable Places, Washington, 1984
- PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 4ª edición, 2004
- PÉREZ, Francisca, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Machado libros, Madrid, 2003
- PEVSNER, Nikolaus, *Charles R. Machintosh*, Canal Éditions, Paris, 1998 [1950]
- PEVSNER, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Infinito, Buenos Aires, 1972
- RIEGL, Alois, *Problemas de estilo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980
- RODRIGUEZ, Santiago, *La investigación y la tesis doctoral en bellas artes*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008
- RUBERT de Ventós, Xavier, *El Arte Ensimismado*, Anagrama, Barcelona, 1997
- RUSSELL, Bertrand, *el ABC de la relatividad*, Ariel, Barcelona, 1989 [1925]
- SANDLER, Irving, *Art of the Postmodern era: from the late 1960's to the early 1990's*, Icon Editions, Boulder Colorado, 1998
- SARNITZ, August, *Adolf Loos*, Taschen, Köln, 2003
- SCHNECKENBURGER, Manfred (et. al), *Arte del siglo XX*, Vol. I y II, Taschen, Köln, 2005
- SOLÁNS, Piedad (coordinadora), *Pensar, construir, habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*, Col·legi d' Arquitectes de les Balears y Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca, 2000
- SONTAG, Susan, *Estilos Radicales*, Punto de Lectura, Madrid, 2002 [1969]
- THOMAS, Karin, *Diccionario de arte actual*, Labor, Madrid, 6ª edición, 1996
- VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 3ª edición, 2003
- WARHOL, Andy, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Tusquets, Barcelona, 2002
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de cultura económica, México, 1975 [1908]
- WICK, Rainer, *La pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1986
- ZABALBEASCOA, Anaxtu (et. al), *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000

Catálogos

AA.VV, *JAMAC: Jardim Miriam Arte Clube*, Centro Cultural da Espanha em São Paulo, São Paulo, 2007

AA.VV, *Revisiting Home: Dwelling as the interface between the individual and society*, Neve Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlín, 2006

ALBRECHT, Klauss, *Pop Art & Minimalismus: The serial attitude*, Albertina Wien, Suiza, 2004

ARKESTEIJN, Roel (curador invitado), *Drawing Typologies. Proposal for Municipal Art Acquisitions*, Stedelij Museum Amsterdam, Amsterdam, 2007

ARMSTRONG, Richard y Marshall, Richard (coordinadores), *Entre la Geometría y el Gesto: Escultura Norteamericana 1965-1975*, Palacio de Velásquez, Parque el Retiro, Madrid, 1986

ART minimal I: de la ligne au parallélépipède, CapcMusée d'Art contemporain, Bordeaux, 1985

ART minimal II: de la surface au plan, CapcMusée d'Art contemporain, Bordeaux, 1986-87

BADER, Joerg (comisario), *Decoraz(i)ón*, Tecla Sala, L'Hospitalet, Barcelona, 1999

BARRAGÁN, Paco (comisario), *Deluxe*, Consejería de las Artes, Sala de Plaza de España, Madrid, 2002

BREHM, Margrit (editora), *John Armleder at any speed*, Kunsthalle Baden-Baden/Hatje Cantz, Baden-Baden, 1999

BRÜDERLIN, Marküs y LÜTGENS, Annelie (editores), *INTERIEUR EXTERIEUR: Living in art from romantic interior painting to the home design of the future*, Kunstmuseum Wolfsburg /Hatje Cantz, Wolfsburg, 2008

BRÜDERLIN, Markus, *Walter Obholze. Vertikale Panoramen*, Galerie Thaddaeus Ropac, París, 1991

BUTLER, Cornelia, *Afterimage: Drawing trough process*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999

- BUTTON, Virginia y ESCHE, Charles, *Intelligence: New British Art*, Tate Britain, Londres, 2000
- DAVID, Catherine y DISERENS, Corinne (organizadoras), *Eva Hesse*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1993
- DE JULIÁN, C., (comisario), *Rogelio López Cuenca: Home Syndrome*, Sala de Exposiciones "José M^a Fernández", Málaga, 1993
- DISERENS, Corinne (comisaria), *Gordon Matta-Clark*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1992
- EIBLMAYR, Silvia (comisaria), *Walter Obholzer*, Salzburger Kunstverein, Salzburgo, 1994
- Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press, Londres, 2002
- FRIESE, Peter (comisario), *MINIMAL- MAXIMAL*, CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1999
- GATEAU, Laurence y MATRAY, Maxime, *Peter Kogler, Stéphane Dafflon, Francis Baudevin*, Villa Arson, Nice, 2002
- GILCHRIST, Maggie y LINGWOOD, James (comisarios), *Robert Smithson. El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1993
- GOLDSTEIN, Ann (comisaria), *A minimal future? Arts as object 1958-1968*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004
- HASEGAWA, Yugo (comisario), *Neo Tropicália: When lives become form Contemporary Brazilian Art: 1960s to the present*, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2008
- HASKELL, Barbara (comisaria), *Agnes Martin*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994
- HOPTMAN, Laura (organizadora), *Drawing now: Eight propositions*. The Museum of Modern Art, New York, 2002

- HUSSLEIN-ARCO, Agnes y VOGEL, Sabine (editoras), *Die Macht des Ornament*, Belvedere, Viena, 2009
- JARAMILLO, Carmen María, *Delcy Morelos: En la Trama Personal*, Alonso Garcés Galería, Bogotá, 2005
- KIVINEN, Kati (editora), *Gunilla Klingberg: Repeat Pattern*, Studio K/KIASMA, Helsinki, 2004
- Korrespondences/ Correspondences*, Berlinische Galerie, Berlín, 1997
- LEBRERO, José (comisario), *Toponimia: (8) Ideas del espacio*, Fundación “La Caixa”, Madrid, 1994
- LÓPEZ, Pablo (et. al), *Sol LeWitt, dibujos murales*, Caja Madrid, Sala de las Alhajas, Madrid, 1996
- LÓPEZ, Sebastián (comisario), *Las horas: Artes visuales de América Latina contemporánea*, IMMA - Irish Museum of Modern Art, Dublín, 2005
- LORIA, Vivianne (coordinadora), *Meso América. Oscilaciones y artificios*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2002
- MADERUELO, Javier y MARTÍN de Argila, M^a Luisa, *Poéticas del lugar: Arte público en España*, Fundación César Manrique, Lanzarote Islas Canarias, 2001
- MARTÍNEZ, Chus, *Huérfanos del vacío: El mundo a través del dibujo*, Sala Rekalde, Bilbao, 2005
- MEDINA, Álvaro, *XXXV Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, 1994
- MOSQUERA, Gerardo (comisario), *Versiones del sur. No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001
- OMER, Mordechai (organizador), *Rose c'est la vie: On Flowers in Contemporary Art*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2004
- PAKESCH, Peter y BUCHER, Katrin, *Sol LeWitt: Wall*, Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum, Austria, 2004
- PERLEIN, Gilbert (comisario), *Intra-muros*, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Nice, 2004

- RASTAVE, Kustos (coordinador), *Sense of order*, Moderna galerija Ljubljana, Eslovenia, 1996
- Repetición / Transformación*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992
- RUIZ, Alma (organizadora), *Poetics of the hand made*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007
- SCHAFAFF, Jörn y STEINER, Barbara (editores), *Jorge Pardo*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2000
- Sol LeWitt a retrospective*, San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press, Londres, 2000
- The eloquent object: the evolution of American art in craft media since 1945*, Crafts Gallery, Kyoto 1989, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 1990
- THOMAS, Rachel (curadora), *Paul Morrison, Haematoxylon*, Irish Museum of Modern Art, Ireland, 2003
- TUCKER, Marcia (organizadora), *A labor of love*, The New Museum of Contemporary Art of New York, New York, 1996
- Turner prize 2009*, Tate Britain, Tate Publishing, Londres, 2009
- VITTORIO, Savi y MONTANER, Josep, *Less is More: Minimalismo en Arquitectura y otras Artes*, Sala de exposiciones del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1996
- ZABALBEASCOA, Anatxu y RODRIGUEZ, Javier, *Minimalismo, un signo de los tiempos*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001
- ZELEVANSKY, Lynn, *Sense and sensibility: Women artist and minimalism in the nineties*, The Museum of Modern Art, New York, 1994

Artículos de revistas impresas

- AA.VV., *Zehar boletín de arteleku*, nº 62, Número monográfico "Producciones urbanas. Foros funcionando", Diputación foral de Gipuzkoa, San Sebastián

- ALLOWAY, Lawrence, "Agnes Martin", *Artforum*, nº 11, abril de 1973, pp. 32-37
- COPLANS, John, "Serial imagery", *Artforum*, nº 2, octubre de 1968, pp. 34-43
- CORRIS, Michael y NICKAS, Robert, "Punishment and Decoration: Art in an age of militant superficiality", *Artforum*, nº 31, abril de 1993, pp. 78-83
- CHAVE, Anna C., "Minimalism and the Rhetoric of Power", *Arts Magazine*, enero de 1990, pp. 44-63
- DEITCHER, David, "Sense and Sentimentality", *Parkett*, Nº 44, 1995, pp. 212-216
- DURAND, Régis, "La arquitectura como revelación", *La revista del CGAC, Xunta de Galicia*, Nº 0, septiembre – diciembre de 2000, pp. 45- 59
- FRIED, Michael, "Art and objecthood", *Artforum*, nº 10, junio - agosto de 1967, pp. 12-23
- GARCÍA, Maria Margarita, "El regreso de Maria Fernanda Cardoso", *Revista Diners*, No. 382, Bogotá, enero de 2002, pp. 45-47
- GARZÓN, Elisa, "Peter Kogler", *Exit Express*, nº 40, diciembre de 2008, p. 52
- GRAHAM, Dan, "Art in relation to architecture/ Architecture in relation to art", *Artforum*, nº 17, febrero de 1979, pp.22-29
- KRAUSS, Rosalind, "Robert Mangold an interview", *Artforum*, nº 7, marzo de 1974, pp. 36-43
- KRAUSS, Rosalind, "Sense and Sensibility: Reflection on post`60s sculpture", *Artforum*, nº 3, noviembre de 1973, pp. 43-53
- LEWIS, Jim, "¿Qué tienen de específico los objetos específicos?", *Chinati Foundation newsletter*, vol 13, octubre de 2008, pp. 43-44
- LIPPARD, Lucy, "SOL LeWITT: Non-Visual Structures", *Artforum*, nº 8, abril de 1967, pp. 42-46
- LLEDÓ, Elena, "Tara Donovan", *Exit Express*, nº 40, diciembre de 2008, p. 64

Artículos y publicaciones *on line* (última consulta 15 de mayo de 2010)

AA.VV, "Proyecto: Mujeres y género en América Latina", *Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín*, disponible en:

<http://www.lai.fu-berlin.de/es/e->

[learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/index.html](http://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/index.html)

BREA, José Luis, “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, *Arte Proyectos e Ideas*, Universidad Politécnica de Valencia, nº4, mayo de 1996, disponible en: <http://www.upv.es/laboluz/revista/>

CANIGLIA, Julie, “Nancy Friedmann: Cheryl Pelavin Fine Arts”, *Artforum*, Marzo, 2004, disponible en:

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_42/ai_n6005402/

CERÓN, Jaime, “Pintura como labor, Campos concéntricos de Delcy Morelos”, *MDE07 Encuentro internacional Medellín 2007, prácticas artísticas contemporáneas*, disponible en:

<http://www.encuentromedellin2007.com/?q=book/export/html/1776>

DÍAZ-Guardiola, Javier, “Jorge Pardo: «que algo parezca una casa no significa que lo sea»”, *Diario ABC*, Nº 829, 22 diciembre de 2007, disponible en:

<http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=8762&num=829&sec=36>

ELAINE, James (curador), *Hammer projects: Tara Donovan*, Hammer Museum, Los Ángeles, 23 mayo- 5 septiembre 2004, disponible en:

http://hammer.ucla.edu/exhibitions/detail/exhibition_id/81

FREYBERGER, Gisele, “El arte necesario: intervenciones artísticas efímeras en espacios públicos”, *Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008. Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica*, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo 2008, disponible en:

<http://www.ub.es/geocrit/-xcol/202.htm>

FUREGATI, Sylvia, “O antes e o depois de Mônica Nador”, Texto elaborado para la muestra individual de la artista Mônica Nador para *Projeto Rio-Locho*, Paris, 2005, disponible en: <http://www.pparalelo.art.br/docs/2008/07/monica-nador/>

GRABNER, Michelle, “Jorge Pardo: Living without boundaries”, *Sculpture Magazine*, Nº10, vol. 16, diciembre 1997, disponible en :

<http://www.sculpture.org/documents/scmag97/pardo/sm-pardo.shtml>

GUAGLIANONE, José Leonardo y PIMENTEL, Ramón, “JAMAC, artistas brasileiros creando desde las comunidades”, *Corneta semanario cultural de Caracas*, Nº 63, 17-23 septiembre de 2009, disponible en:

http://www.corneta.org/no_63/jamac.html

HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, pensar*, Serbal, Barcelona, 1994, disponible en:

http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm

HIGGINS, Charlotte, “Richard Wright: « There’s too much stuff in the world»”, *The Guardian*, 8 diciembre 2009, disponible en:

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/dec/08/richard-wright>

KOOLHAAS, Rem, *El espacio basura*, 2007, disponible en:

<http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/rem-koolhaas-el-espacio-basura.html>

KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*, 1994, disponible en:

<http://textosenlinea.blogspot.com/2008/06/rem-koolhaas-la-ciudad-genrica.html>

LEKAY, John, “Sculpture and paintings: John Armleder”, *Heyoka Magazine*, vol. 4, spring, 2006, disponible en:

<http://www.heyokamagazine.com/HEYOKA.4.SCULPT.JohnArmleder.htm>

LUJÁN, Cambariere, “Pinta tu aldea”, *Diario Página/12*, Argentina, 12 julio de 2008, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-1461-2008-07-12.html>

LUTTERBACH, Maria, “Artista plastic deixa residências coloridas”, *Revista Época*, Editora Globo, São Paulo, 2009, disponible en:

<http://revistaepocasp.globo.com/Revista/Epoca/SP/1,,EMI96976-16296,00.html>

McCOLLUM, Allan, “Andrea Zittel in conversation with Allan McCollum”, diciembre 5 de 2001, (originalmente publicado en: *Andrea Zittel Diary #01*, Tema Celeste Editions, Gabrius Spa, Milán, 2002), disponible en:

<http://allanmccollum.net/allanmcnyc/zittelconversationccs.html>

- NORDEN, Lisa, "Paul Morrison: About the exhibition", *Hammer Museum/ UCLA*, Los Ángeles, 4 octubre- 7 enero de 2001, disponible en:
http://hammer.ucla.edu/exhibitions/detail/exhibition_id/65
- ROCA, José, *Columna de arena. Reflexiones críticas desde Colombia*, disponible en:
<http://www.universes-in-universe.de/columna/index.htm>
- SAMPER, Gloria, "El Arte de América Latina", *Colección del Banco de la República*, Bogotá, disponible en:
<http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/obrames/artelatino.htm>
- SAMPER, Gloria, "Maria Fernanda Cardoso de nuevo en Bogotá", *Colección del Banco de la República*, Bogotá, disponible en:
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/obrames/cardoso.htm>
- SÁNCHEZ, Gonzalo, y ESCALLÓN, María Elvira "Memoria, Imagen y Duelo. Conversaciones Entre Una Artista y Un Historiador", *Análisis Político*, vol.20, n.60, mayo-agosto de 2007, pp. 60-90, disponible en:
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47052007000200004&lng=en&nrm=iso
- SCHEYERER, Nicole, "Gerwald Rockenschaub", *Frieze Magazine*, 13 junio de 2005, disponible en: http://www.frieze.com/issue/print_back/gerwald_rockenschaub/
- SIDER, Sandra, "Miriam Schapiro: A Retrospective", disponible en:
<http://www.artcritical.com/sider/SSSchapiro.htm>
- SIDER, Sandra, "Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985", disponible en: <http://www.artcritical.com/sider/SSPatternDecoration.htm>
- WASCHEK, Matthias (director), *Minimalism and Beyond*, (ext. de cat.) disponible en: http://minimalism.pulitzerarts.org/index_2.html
- WIEHAGER, Renate (directora), *Antes y después del minimalismo. Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*, Fundación Juan March, Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma, 2007, catálogo disponible en:
<http://www.march.es/arte/palma/anteriores/CatalogoMinimal/index.asp>

ZELEVANSKY, Lynn (editora), *Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940's to 70's*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2004, (ext. de cat.)
disponible en: <http://www.lacma.org/beyondgeometry>

Sitios consultados en Internet (última consulta 15 de mayo de 2010)

PARTE I

<http://www.victorianweb.org/>

<http://www.gombrich.co.uk/index.php>

PARTE II

<http://www.carlandre.net/>

<http://www.barbarakrowgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/353>

<http://www.diaart.org/exhibitions/main/95>

<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/lewitt/pagina1.html>

<http://www.studiocleo.com/gallerie/martin/martin.html>

http://nicoleklagsbrun.com/elhanani_home.html

<http://www.galleryjoe.com/other-artists/hananiij>

<http://www.evahesse.com/index.php>

<http://www.marcihafif.com/>

<http://joseloffgallery.wordpress.com/2008/01/16/postdec/>

<http://www.wimdelvoye.be/>

<http://www.vikmuniz.net/>

<http://www.arte-mexico.com/betsabee/index.htm>

<http://www.colarte.com/>

<http://www.mariafernandacardoso.com/>

<http://www.nancyfriedemann.com/>

<http://www.yvonneestrada.com/>

PARTE III

<http://www.robertsmithson.com/>

<http://www.pbs.org/art21/index.html>

<http://www.ropac.net/artists/gerwald-rockenschaub/>

<http://www.kunsthalle-bern.ch/en/agenda/exhibition.php?exhibition=58>

<http://www.gunillaklingberg.com/>

http://www.secession.at/art/2000_obholzer_e.html

<http://www.artek.fi/projects/fairs/57>

<http://www.designboom.com/eng/funclub/morrison.html>

<http://www.kogler.net/index.php>

<http://www.eviltina.com/peter-kogler-momuk-vienna>

<http://www.airdeparis.com/dafflon.htm>

<http://www.acegallery.net/artistmenu.php?Artist=8>

<http://leverhouseartcollection.com/#/collection-61>

<http://www.gagosian.com/artists/richard-wright/>

<http://www.themoderninstitute.com/artists/37>

<http://www.zittel.org/index.html>

<http://www.jorgepardosculpture.com/>

<http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/bienalsaopaulo/doctomaggi.html>

<http://www.monocabengo.cl/>

http://www.lapuertagaleria.cl/livia_marin.htm

<http://homepages.gold.ac.uk/liviamarin/index.html>

<http://www.flickr.com/photos/mnador/>

<http://www.flickr.com/photos/omeira/>

<http://videolog.uol.com.br/video.php?id=428827>

<http://www.youtube.com/watch?v=MlqYKoDHCgA>

ÍNDICE DE IMÁGENES

CONTRAPORTADA

Sol LeWitt, *Wall Drawing #373*, 1982, Colección de The Gemeentemuseum, The Hague

INTRODUCCIÓN

Fig.1 Richard Hamilton, *¿Just what is that makes today's homes so different, so appealing?*, collage sobre papel, 26X25 cm, 1956

I PARTE

2. Henri Matisse, *Armonía en rojo/La mesa roja del comedor*, óleo sobre tela, 180X220 cm, 1908
3. Joseph Paxton, *Crystal Palace*, Gran Exposición 1851(reconstrucción 1854), Sydenham, London
4. *Hardman & Co*, tetera en plata, 1861
5. Vista interior de la Gran Exposición, 1851
6. Augustus Welby Pugin, salero de bronce dorado, 11,95 cm de altura, manufacturado por: *John Hardman & Company Silversmiths*, 1851
7. Silla de la Gran Exposición de 1851
8. Edward Welby Pugin, silla de roble, 85 cm de altura, 1855
9. William Morris, silla ajustable con marco en roble y cojines tapizados en lana "ardilla", 10 cm de altura, manufacturada por: *Morris & Co.*
11. Montaje con variedad de papeles pintados, diseñados por William Morris, archivo personal
12. Philip Webb, *Red House*, 1859-1860, Bexleyheath, Greater London, fotografía de Jacqueline Banerjee, 2009
13. Charles Rennie Mackintosh, *House of an Art Lover* (detalle salón de música), proyecto de 1901 construido en 1989, Glasgow. Fotografía de *Bryce and Palazzola Architects and Associates, inc.*, 1999
14. *House of an Art Lover* (detalle chimenea), 1901 (proyecto), Glasgow

15. Jan Toorop, *O grave, where is thy Victory*, lápiz y pastel sobre papel, 60,4X75,3 cm, 1892
16. Margaret MacDonald, *The White Rose and the Red Rose* (detalle), panel de yeso pieza de la exhibición "*The Rose Boudoir*", muestra internacional de Turin, 1902, actualmente en *The Mackintosh House* en Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, Glasgow
17. Aubrey Beardsley, portada de *Venus and Tannhäuser*, 1895
18. Charles Rennie Mackintosh, *House of an Art Lover* (detalle piano), 1901 (proyecto), Glasgow
Collage de imágenes, archivo personal
19. _ , silla con marco de madera de nogal negro e incrustaciones de nácar con asiento trenzado de fibra, 49X45X75,45 cm
20. _ , silla de roble con asiento trenzado de fibra, 104,5X46,3X40,8 cm, 1903
21. Joseph Maria Olbrich, Casa de la *Sezession*, 1897-1898, Viena, (detalle fachada), archivo personal
22. _ , Casa de la *Sezession*, 1897-1898, Viena, (detalle fachada), archivo personal
23. Gustav Klimt, *La bailarina*, 1916-1918
24. Josef Urban, entrada de la *Wiener Werkstätte shop*, New York, 1922
Pintura *La bailarina* de Gustav Klimt
25. Josef Hoffman, *Palacio Stoclet*, 1905-1911, Bruselas
Murales del comedor de Gustav Klimt
26. _ , *Cabaret Fledermaus*, postcard, 1907
27. _ , *Cabaret Fledermaus* (vista del vestíbulo y el bar), 1907, Viena
28. _ , Habitación, Exhibición Internacional de Arte *Mannheim Kunsthalle*, 1907
Pintura de Gustav Klimt, *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*, óleo y oro sobre lienzo, 138X138 cm, 1907
29. Adolf Loos, *Casa Moller* (vista de la fachada a la calle), 1927-1928, Viena
30. _ , *Villa Karma* (cuarto de baño), 1903-1906, Clarens cerca a Montreaux, Suiza
31. _ , *Kärntner Bar* (vista al banco con asientos de fondo), 1908, Viena
32. Publicidad para la exhibición de la *Deutscher Werkbund* en Colonia, 1914
33. Jarras exhibidas en la exposición de la *Deutscher Werkbund* en Colonia, 1914
34. Exposición del *Werkbund* bajo el lema *Die Wohnung*, Stuttgart, 1927

35. Lyonel Feininger, *La catedral del futuro*, xilografía portada del primer programa de la *Bauhaus*, 1919
36. Plantilla de Maestros de la *Bauhaus* 1926
37. Oficina del director *Bauhaus* en Weimar, 1924, fotografía tomada por Lucia Moholy y coloreada en la impresión
38. Ruth Hollós, tapiz tejido, 1926
39. Marianne Brandt, tetera, 1924
40. Walter Gropius, edificio de la *Bauhaus* en Dessau (detalle balcones casa de los estudiantes), 1925-1926, archivo personal
41. _ edificio de la *Bauhaus* en Dessau (interior escaleras), 1925-1926, archivo personal
42. _ edificio de la *Bauhaus* en Dessau (fachada sur), 1925-1926, archivo personal
43. Hin Bredendieck y Hermann Gautel, taburete desmontable y cartel ilustrativo, 1930
44. Hannes Mayer, Interior *Co-op* con mobiliario estándar, 1924
45. Edward Ludwig, Vista de un interior, clase de Mies van der Rohe en la *Bauhaus*, 1932
46. Kasimir Malevich, *Composición suprematista*, óleo sobre lienzo, 49X44 cm, 1915
47. Herbert Bayer (portada), Revista de la *Bauhaus*, 1ª edición, 1928
48. Portada del libro *Arquitectura en Vjutesmas*, publicado por El Lissitzky en Moscú, 1927
49. Estudiantes de la *Vjutesmas*, Moscú, 1927
50. Miembros de la *Bauhaus* y compañeros rusos durante una visita a la Unión Soviética, 12 de mayo de 1928
51. Portada revista *De Stijl*, 1917
52. Piet Mondrian, *Composición con rojo, amarillo y azul*, óleo sobre lienzo, 1921
53. Gerrit Rietveld, silla de madera lacada, 1917-1918
54. Theo van Doesburg, *Construcción de los colores en la cuarta dimensión del espacio-tiempo*, tinta y gouache, 1924
55. Gerrit Rietveld, *Shröde House*, 1924, Utrecht, Países Bajos
56. Walter Gropius, Colonia de viviendas en Törten-Dessau, 1926-1928
57. J.J. P. Oud, casa de la urbanización *Weißenhof* Stuttgart (primer plano), 1927, fotografía de: Hobbes vs Boyle/Flickr
58. Le Corbusier, casa doble Nº 14/15 de la urbanización *Weißenhof* Stuttgart, 1927
59. Frank Lloyd Wright, Edificio *Johnson* (Gran sala de trabajo), 1936-1939, Wisconsin
60. Le Corbusier, Villa *Saboye*, 1929-1931, Poissy-sur-Seine, Francia

61. Mies van der Rohe, Pabellón alemán en la Exposición Universal de Barcelona, 1929,
Barcelona
62. _ , casa *Farnsworth*, 1945-1951, Illinois
63. _ , Philip Johnson, Edificio *Seagram*, 1954-1958, New York, fotografía de
stevecadman/Flickr
64. Frank Lloyd Wright, *Fallingwater* (vista desde la cascada), 1935-1939, Pennsylvania
65. Walter Gropius, casas de los maestros en Dessau (Vista desde el interior), 1925-1926,
archivo personal
66. Richard Neutra, Casa *Lovell* (interior de la sala de estar), 1927-1929, Los Ángeles,
fotografía de Tim Street-Porter
67. _ , Casa *Singleton* (detalle), 1959, Los Ángeles, fotografía de Michael Locke,
(remodelación) 2007
68. Philip Johnson, *Glass House*, 1949-1950, New Canaan, Connecticut, fotografía de
Norman Mc Grath
69. _ , *Glass House*, Interior con mobiliario Barcelona de Mies van der Rohe, fotografía de
Norman Mc Grath

II PARTE

70. Discusión sobre trabajos presentados en el curso preliminar de Josef Albers, *Bauhaus-*
Dessau, 1928-1929, fotografía de Umbo
71. Estudio de Eva Hesse, trabajos entre 1965-66, 1966
72. Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottles*, óleo sobre lienzo, 208,9X144,8 cm, 1962
73. Wayne Thiebaud, *Cake counter*, óleo sobre lienzo, 93X183 cm, 1963
74. Frank Stella, *Nunca pasa nada*, óleo sobre lienzo, 270X540 cm, 1964
75. Vista exposición, primer plano obra de Carl André al fondo obra de Donald Judd,
MOMA, 2006
76. Carl Andre, montaje de exposición en la Galería Dwan, 1969, New York
77. _ , montaje de exposición en la Galería Dwan, 1969, New York
78. _ , *Slit* (1981), Colección permanente Modern Art Museum of Fort Worth, Texas,
fotografía de Paul Heaston, 2008
79. _ *Serial Project No. 1 (Set C)*, primer plano, 1966-1985, fotografía de James Wagner,
Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, 2005/06, Berlín

80. _ , *Timber Works/Copper Works*, Galería Paula Cooper, 2007, New York
81. Sol LeWitt, *Incomplete Open Cubes*, estructuras de madera pintadas, 1974, colección SFMOMA, San Francisco
82. Sol LeWitt en su estudio, 1964, New York
83. _ , *Modular Cube/Base*, 1968
84. _ , *HRZL 1*, bloques de hormigón, 1980
85. _ , *Wall*, Landes Museum Joanneum, 2004, Austria
86. _ , *Wall Drawing #63*, lápiz negro, 1971, Collection of de Art Institute of Chicago
87. _ , *Wall Markings*, tinta sobre papel, 1968
88. _ , *All Single, Double, Triple, and Quadruple Combinations of Lines and Color in Four Directions in One-, Two-, Three-, and Four-Part Combinations* (fragmento), tinta sobre papel, 1970, Colección privada, París
89. _ , *Wall Drawing #652*, tinta de color, Indianapolis Museum of Art, 1990
90. _ , *Wall Drawing #146, All two-part combinations of blue arcs from corners and sides and blue straight, not straight and broken lines* (1972), Solomon R. Guggenheim Museum, 2005, New York
91. _ , *Plan for a Wall Drawing, S.F.M.A.*, tinta y grafito sobre papel, julio 4, 1974-1975, SFMOMA, San Francisco
92. Donald Judd, Sin título, cien piezas de aluminio, 1982-1986, *Chinati Foundation*, Texas
93. Sol LeWitt, *Wall Drawing # 273 Lines to points on a grid* (1973), Galería Dia: Beacon, 2007, New York
94. Robert Morris, Sin título (*L-Beams*), Vista de la instalación en la Galería Green, 1965, New York
95. Donald Judd, Sin título, cuatro cajas de aluminio anodizado y plexiglás, 1969
96. _ , Sin título, cien piezas de aluminio (detalle), 1982-1986, *Chinati Foundation*, Texas
97. _ , Sin título, diez elementos de cobre, 1969
98. _ , Sin título, hormigón, *Chinati Foundation*, Texas
99. Robert Morris, *Playwood Show*, vista de la instalación Galería Green, 1964, New York
100. Taller de Robert Morris
101. Fred Sandback, montaje de exposición, 1975
102. _ , montaje de exposición, 1975
103. _ , Sin Título (polígono), Hessisches Landesmuseum, 1975

104. _ Sin título (cuatro de diez esquinas construidas), 1983
105. _ Sin título (Estudio escultórico diecisiete partes construidas exactamente en ángulo), 1985- 2005, David Zwirner Gallery, 2006, New York, fotografía de *AnatR*
106. _ *Broadway Boogie Woogie* (Estudio escultórico veintiocho partes verticales construidas) 1991-2006, David Zwirner Gallery, 2006, New York
107. _ detalle de la instalación
108. Agnes Martin en su estudio
109. Agnes Martin, *This Rain*, óleo sobre lienzo, 1960
110. _ Sin título, tinta sobre papel, 21X21 cm, 1963
111. _ *Gray Stone II* (detalle), óleo y pan de oro sobre lienzo, 189,9X187,3 cm, 1961
112. _ *Gray Stone II*, óleo y pan de oro sobre lienzo, 189,9X187,3 cm, 1961
113. _ *Flower in the wind* (detalle), óleo sobre lienzo, 190,5X190 5 cm, 1963
114. _ Sin título, acrílico y grafito sobre lienzo, 182,9X182,9 cm, 1992
115. _ *Wood I*, acuarela, tinta y grafito sobre papel, 22,9X22,9 cm, 1965
116. Eva Hesse, sin título, tinta negra sobre papel milimetrado, 28X21,6 cm, 1967
117. _ *Schema*, Látex 106,7X106,7 cm, 1967
118. Robert Morris, *9 Fiberglass Sleeves*, fibra de vidrio, 1967
119. Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, fibra de vidrio y resina de poliéster, 1968
120. Miriam Schapiro y Sherry Brody, *Doll House*, 1975
121. Eva Hesse, Vista de la exposición, *Chain polymers*, Fischbach Gallery, 1968, New York
122. _ *Right After*, resina fijada sobre fibra de vidrio, cordel y ganchos de alambre, 1969
123. _ Vista de la retrospectiva *Eva Hesse* en el *SFMOMA*, 2002, San Francisco
124. Eva Hesse en su estudio, 1968, fotografía de Fred W. McDarrah
125. _ *Accession III* (detalle interior), Fibra de vidrio y tubos de plástico, 80X80X80 cm, 1968
126. Bruce Nauman, *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, 1967-1968. Película de 16mm transferida a video (imagen blanco y negro, sin sonido), 10 min., Colección *MOMA*, New York
127. Marcia Hafif, *Red paintings*, Galería Rupert Walser, 2001
128. _ Sin título (*February 7*), lápiz sobre papel, 102X65cm, 1974
129. Jacob El Hanani, Sin título, tinta sobre papel, 10X10 cm, 1999
130. _ Sin título (detalle), tinta sobre papel, 46,25X46,25 cm, 1983

131. _ , *Basket*, tinta sobre papel, 2004
132. Miriam Schapiro, *OX*, acrílico, 225X270 cm, 1967
133. _ , *Patience*, collage, 75X55 cm, 1977
134. _ , *The Poet #2*, acrílico sobre tela, 450X180 cm, 1984
135. _ , *Grandma bolero*, collage sobre papel, 16,25X20,25 cm, 1980
136. _ , *From the portfolio Delaunay, Goncharova, Popova and Me*, 1993
137. Félix González-Torres, Sin título, impresión *Offset* en papel, 42,5X57X217 cm, Andrea Rosen Gallery, 1990, New York
138. _ , Sin título (*América*) 1994, Bombillas incandescentes, cables, Bienal de Venecia, 2007
139. _ , Sin título (*Placebo II- Landscape - for Roni*), 544 kg. de dulces envueltos en papel celofán dorado, 1993
140. _ , Sin título (*Placebo II- Landscape - for Roni*), detalle
141. _ , Sin título (*Revenge*) 1991, 146,25 kg. de dulces azules envueltos en celofán, Universidad de Chicago, 1994
142. Wim Delvoye, *Marble Floor*, 110X195 cm, cibachrome sobre plexiglás, 1999
143. _ , *Cement Truck I*, 681X325X225 cm, talla en madera de teca, 1990-1999
144. _ , *Caterpillar # 4*, acero cortado con laser, 305X600X187 cm, 2002
145. _ , *Torre*, 2008, acero cortado con laser, 232X232X983 cm, Museo Guggenheim de Venecia, 2009, archivo personal
146. Vista de la exposición Vik Muniz, *the Things themselves: Pictures of dust*, Whitney Museum of American Art, 2001, New York
147. Vik Muniz trabajando en la creación de *Pictures of dust*
148. _ , *the Things themselves: Pictures of dust (Richard Serra)*, Whitney Museum of American Art, 2001, New York
149. _ , *the Things themselves: Pictures of dust (Robert Morris)*, Whitney Museum of American Art, 2001, New York
150. _ , *The Things themselves: Pictures of dust (Barry Le va)*, Whitney Museum of American Art, 2001, New York
151. Betsabée Romero, *Mezquita urbana*, 15 medios neumáticos de microbús usados y grabados, con incrustaciones de pan de oro, 2007
152. _ , *Trayectos en doble sentido*

153. _ *Muro de neumáticos*
154. _ *Las ciudades que se van*, 4 neumáticos usados y grabados, 2004, La Habana
155. _ *Trayectos encontrados*, 5 neumáticos de pesero usados y grabados, 250X250cm sobre pared componiendo un pentágono, 250X250 cm, 2009
156. _ *Fotografía, automóviles de las calles del Cairo*, 2006
157. _ *Cuerpos vestidos*, dos cubiertas de algodón para automóvil pintadas, Bienal del Cairo, 2006
158. _ *serie Del otro lado del espejo*, fotografías tomadas a través de ventanas, vidrios panorámicos o lentes esmerilados
159. _ *Espiral sin fin*, 4 neumáticos de camión grabados y unidos, 105X30 cm cada uno, 240 cm el total de la pieza, 2008
160. Delcy Morelos, *Sin título*, acrílico sobre papel 150X210 cm, 1993
161. Delcy Morelos (primer plano) y la obra *Color que soy*, acrílico y vinilo sobre papel montado en tela, 1999
162. _ *Campos concéntricos* (detalle), acrílico sobre tela lacada, 2005
163. _ *Campos concéntricos* vista de la exposición, Universidad de los Andes, Bogotá, 2005
164. Maria Fernanda Cardozo, *Oro*, tusas de mazorca, 1993
165. _ *totumas*, 1992
166. _ *Amazonas*, pirañas disecadas y bases de madera, 1992
167. _ *Corona para una princesa Chibcha* (detalle), lagartijas disecadas y soporte de metal, 195X90X20 cm, 1990
168. _ *Corona funeraria*, flores de plástico, 100X100X25 cm, 1991
169. _ *Ranas bailando*, ranas disecadas y soporte de metal, 152X152X10 cm, 1990
170. _ *Sea Horses circle*, caballitos de mar y pegante, 26X26X1 cm, 2003
171. _ *Sea Horses circle*, caballitos de mar y pegante, 26X26X1 cm, 2003
172. _ *Sea Horses circle*, caballitos de mar y pegante, 26X26X1 cm, 2003
173. _ *Butterfly Drawings papilio ulyses (Australia)*, mariposas, pegante, plexiglás y metal, 122X122X1,4 cm, 2004
174. _ *Butterfly Drawings morphi didius (Peru)*, detalle, mariposas, pegante, plexiglás y metal, 180X22X1,2 cm, 2004
175. _ *Butterfly Drawings*, 2004

176. _ , *Butterfly Drawings papilio lycophron (Peru)*, mariposas, pegante, plexiglás y metal, 30X30X1,8 cm, 2004
177. _ , *Woven Water*, Instalación con estrellas de mar y alambre, 1994 - 2003
178. _ , *Sheep orange*, piel de oveja, lana, colorante y metal, detalle de la instalación, Museum of Contemporary Art, Sydney, 2003
179. _ , *Emu flag oval*, plumas de emu y malla de fibra de vidrio, 140X192X22 cm, 2005
180. _ , *Rain Wall* (primer plano), tubos de teflón, Galería Diners, 240X240X75 cm, 2007, Bogotá
181. Nancy Friedemann, *She muttered* (detalle), esmalte sobre papel mylar, 325X87,5 cm, 2004
182. _ , *Byzantine grid*, tinta sobre papel mylar, 225X450 cm, 2003
183. _ , *Byzantine grid* (detalle), tinta sobre papel mylar, 225X450 cm, 2003
184. _ , *And of course I did it for pleasure*, tinta sobre papel mylar, 300X450 cm, 2004
185. _ , Vista de la exposición *Nancy Friedemann*, Galería Diners, 2003, Bogotá
186. _ , *Summer Solstice*, instalación permanente para la compañía *Celebrity Cruises*, pintura acrílica sobre formica (paredes, techo) y jarrón en vidrio diseñado por la artista y manufacturado por: Lalique, 2008
187. Yvonne Estrada, Sin título (detalle), acuarela, grafito, rotulador sobre papel, 125X95 cm, 2006
188. _ , Sin título, acuarela sobre papel, 2006
189. _ , *37 Days at Wave Hill/Winter*, vista de la intervención, 2005
190. _ , *37 Days at Wave Hill/Winter* (detalles)

III PARTE

191. John Armleder, Sin título, *Wall paper*, 2000
192. Daniel Buren, *Four Gates, Skulptur Projekte Münster (1987)*, 2007, archivo personal
193. Robert Smithson en la *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, fotografía de Gianfranco Gorgoni, abril 1970
194. Gordon Matta-Clark, *Day's End*, Pier 52 New York, 1975
195. _ , *Conical Intersect (Etand d'Art Pour Locataire)*, instalación y video, París, 1975
196. _ , *Tree Dance*, video 16 mm, 9:32 min, B/N, sin sonido, 1971

197. Sol LeWitt, *Wall Drawing #689*, 1991, Colección de Egidio Marzona, Villa di Verzegnis, Italia
198. Bruce Nauman, *Square depression, Skulptur Project Münster*, 1997-2007, archivo personal
199. Peter Kogler, *Geometrie & gestus*, Galería Thaddaeus ropac, serigrafía sobre papel, 2001
200. John Armleder, Sin título, instalación láminas de plexiglás y pintura acrílica sobre pared, 1998
201. Sylvie Fleury, *Mondrian Boots*, 1995
202. Yves Saint Laurent, *Mondrian dress*, 1965
203. John Armleder, *Furniture sculpture*, 1981
204. __, Sin título, 12 mesas, 12 luces de neón, 260X425X80 cm, 1995
205. __, *Furniture sculpture*, acrílico sobre lienzo y dos lámparas de araña, 1993
206. __, *Furniture sculpture*, acrílico sobre lienzo y dos sillas, 1996
207. __, Sin título, laca de esmalte sobre Pavatex, madera, fórmica, 1985
208. __, Sin título, 4 bolas de disco girando, motor y luces, 2000
209. Gerwald Rockenschaub, *Meeting points*, instalación Häusler Contemporary, München, 2009, fotografía de Ulrich Schmitt
210. __, Objeto inflable, PVC translucido, 320X680X440 cm, 2000
211. __, Sin título, inflable, 350X500X700 cm, *Documenta XII*, Kassel, 2007, archivo personal
212. __, *Embrace Romance!* (imagen digital), Proyecto para instalación en la Galería Thaddaeus Ropac, París, 2006-2007
213. __, *Embrace Romance!*, Acrílico sobre paneles de madera, Galería Thaddaeus Ropac, París, 2006-2007
214. Tobias Rehberger, vista de la instalación: *I do not want to achieve immortality through my work. I want to achieve it through not dying*, 2005
215. __, Vista de Instalación: *I die every day. Cor. I (15:31)* [pasaje Bíblico], Palacio de cristal parque del Retiro, 2005, Madrid
216. __, Vista de la instalación: *The chicken-egg-no problem*, Stedelijk Museum CS Amsterdam 2008, Amsterdam

217. __, Cafetería Palazzo delle Esposizioni Giardini, Biennale di Venezia, 2009, mobiliario:
Artek, fotografía de Giorgio Zucchiatti
218. Peter Kogler, *Gachnang*, serigrafía sobre papel, *Haus der kunst*, 2001, Budweis
219. __, *Positionen reihe 6*, Rupertinum Salzburg, lona de plástico impresa 1999, Salzburgo
220. __, *Die desorientierung des blickes*, impresión sobre pantalla de caucho, 2002
221. __, *l'aquarium Ecole des Beaux-Arts, valenciennes*, serigrafía sobre papel, 1998
222. __, Sin título, videoinstalación, 2000
223. __, *The power plant*, serigrafía sobre papel, 1998, Toronto
224. __, *slg.essl*, Klosterneuburg, serigrafía sobre papel, 2002
225. __, Sin título, Lona de plástico impresa, Jenbach AG, 2002
226. __, Sin título (pintura mural), *U-bahnhof fröttmaning*, pintura sobre hormigón, 2005
227. Stéphane Dafflon, Pintura mural 001, acrílico sobre muro, 1999
228. __, *AM005*, adhesivo sobre muro, 2006
229. __, Vista de instalación (espacio interior), *Airless*, espacio con las esquinas redondeadas, laca blanca brillante y cinco pinturas acrílicas sobre tela, 2000, París
230. __, *Airless*, Vista desde fuera
231. __, Pintura mural 045, acrílico sobre muro, 2006
232. __, Pintura mural, *Green star*, acrílico sobre muro, 2002
233. Gunilla Klingber, *Cheap High*, 2002, Copenhague
234. __, *Sparspace* (detalle), 1999-2000, Estocolmo
235. __, *Spar Loop* video, 2000, Leipzig
236. __, Vista de la instalación, *Repeat Pattern*, 2004
237. __, Vista de la instalación, *Repeat Pattern*, 2004
238. __, *Repeat Pattern*, detalle del motivo impreso
239. __, Vista de la Instalación, *Mantric Mutation* 2006
240. Walter Obholzer, Panorama vertical, *Pius*, *gouache* sobre aluminio, 264X28 cm,
Galería Thaddaeus Ropac, 1989
241. __, Panoramas verticales, *gouache* sobre aluminio, 264X28 cm, 1987-1989
242. Richard Wright, *Black –blue*, *gouache* sobre muro, 2005
243. __, *Black -blue* (detalle) *gouache* sobre muro, 2005
244. __, Sin título, pan de oro sobre muro, 110X165X1 cm, -No Manifesto- Bergamo, 2005,
Italia

245. __, Sin título (detalle), pan de oro sobre muro, 110X165X1 cm, -No Manifesto-Bergamo, 2005, Italia
246. __, Sin título, *gouache* rojo sobre muro, Giagosian Gallery, 2005, New York
247. __, Sin título (detalle), *gouache* rojo sobre muro, Giagosian Gallery, 2005, New York
248. Richard Wright (primer plano), sin título, pan de oro sobre muro, *Tate Britain*, 2009, fotografía de David Levene
249. Paul Morrison, *Mesophylle*, acrílico sobre paneles, 2002
250. __, *Cambium*, acrílico sobre lienzo, 2002
251. __, *Garden*, acrílico sobre lienzo, 54X44,5 cm, 2003
252. __, *Lemesophyte*, acrílico sobre lienzo, 2007
253. Kara Walker, *Draw 2*, siluetas recortadas y pegadas sobre pared, 2002
254. Paul Morrison, *Corymb*, vista de la intervención, Kunstverein Ulm, 2002
255. Tara Donovan, sin título, instalación con vasos de plástico desechables, 2006
256. __, Sin título (detalle), instalación con vasos de plástico desechable
257. __, Sin título, palillos de madera, 2001
258. __, (Detalle) palillos de madera, 2001
259. __, Sin título, (detalle), botones y pegamento, 2007
260. __, Sin título, botones y pegamento, 2007
261. __, Sin título, (detalle), vasos plásticos desechables, 2006
262. __, Sin título, vasos plásticos desechables, 2006
263. Andrea Zittel, *A-Z Cellular Compartment Units*
264. __, *A-Z Wagon Station*, 2003
265. __, *A-Z Living Unit# 1*, 1994
266. __, *A-Z Escape vehicle: Pre-Customised Shell*, acero, material aislante, madera y vidrio, 1,52X1,02X2,13 cm, 1996
267. __, *A-Z Pocket Property*, fotograma de video, 1999
268. __, *A-Z Pocket Property*, fotograma video, 1999
269. Jorge Pardo, *Pier, Skulptur Projekte Münster*, (1997), 2007 archivo personal
270. __, *Pier, Skulptur Projekte Münster*, (1997), 2007 archivo personal
271. __, Instalación en el espacio de la recepción y librería de Dia:Chelsea, 2000
272. Liza Lou, *kitchen*, cocina recubierta con bisutería bordada, 1990
273. __, *kitchen*(detalle), cocina recubierta con bisutería bordada, 1990

274. Vista de la exposición *De Coraz (i) ón*, 1999
275. Rosemarie Trockel, *Wool Painting*, 2006
276. Sylvie Fleury, *Oversize giant Chanel bag*, (detalle), 2008
277. Eduardo Abaroa, *Sin título*, Obra *in situ*
278. _ Red para la inspección de cavidades corporales, bastoncillos de algodón, 2003
279. _ Red para la inspección de cavidades corporales (detalle), bastoncillos de algodón, 2003
280. Magdalena Atria, plastilina sobre pared
281. _ Plastilina sobre pared
282. Mónica Bengoa, foto mural con servilletas de papel pintadas con rotulador
283. Darío Escobar, *sin título: 16 oz*, pan de oro y pintura sobre plástico
284. Marco Maggi, *Hotbeds*, resmas de papel con cortes
285. _ *Hotbeds* (detalle), resmas de papel con cortes
286. Livia Marin, *Fricciones de un uso*, 2004
287. Martha Rosler, *Cleaning the Drapes, de la serie: Bringing the War Home*, 1969-72
288. *Loft* de Donald Judd, 5 th floor, 101 Spring Street, New York
289. Tobias Rehberger, *Lying Around Lazy, Not Even Moving for Coke, Sweets, TV or Vaseline*, 1999
290. Herlinde Koelbl, fotografía de la serie *The German Living Room*, Bucher, München, 1980
291. _ fotografía de la serie *The German Living Room*, Bucher, München, 1980
292. _ fotografía de la serie *The German Living Room*, Bucher, München, 1980
293. Mônica Nador, proyecto desarrollado en *inSITE 2000*, Barrio Maclovio Rojas Tijuana, 2000, México
294. _ proyecto desarrollado en *inSITE 2000*, Barrio Maclovio Rojas Tijuana, 2000, México
295. _ *Pintura na margem da cidade*, proceso de trabajo, Jardim Santo Andre, São Paulo, 2008-2009
296. _ *Pintura na margem da cidade*, proceso de trabajo, Jardim Santo Andre, São Paulo, 2008-2009
297. _ Fachadas del proyecto conjunto entre JAMAC y el Centro de Desenvolvimento da Habitação Urbana (CDHU), *Pintura na margem da cidade*, Jardim Santo Andre, São Paulo, 2008-2009

298. Cielo Vargas Gómez¹, sin título, siluetas recortadas en papel de regalo, 2001
299. __, Fotografía impresa de maquetas (cartón, papel de regalo, bombillo de linterna y cables), 2001
300. __, Sin título, proceso de trabajo, pintura dorada, plantillas de plástico y pistola de aire sobre pared, espacio de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001
301. __, *Sofás*, acuarela sobre pared, proceso de intervención, taller de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001
302. __, Imagen de revista escaneada
303. __, *Sofás*, acuarela sobre papel, 21,5X28 cm
304. __, *Sofás*, acuarela sobre pared, proceso de intervención
305. __, *Sofás*, acuarela sobre pared, proceso de desmonte
306. __, *Cosas jóvenes*, acuarela sobre pared, taller de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2002
307. __, *Cosas jóvenes*, detalle de la intervención
308. __, *Cosas jóvenes*, proceso de desmonte
309. __, *Azulejos*, acuarela sobre pared, proceso de intervención sobre la pared del cuarto de Alberth, Bogotá, 2004
310. __, *Azulejos*, vista de la intervención
311. __, *Azulejos*, detalle
312. __, *Gemelas*, acuarela sobre pared, proceso de intervención sobre la pared del patio interno de la casa de Guillermo, Bogotá, 2004
313. __, *Gemelas*, detalle
314. __, *Gemelas*, vista general
315. __, *Gemelas*, acuarela y grafito sobre papel, 21X24 cm
316. __, sin título, acuarela sobre papel, 21X30 cm
317. __, sin título, acuarela sobre pared, Intervención en el pasillo del edificio de la Facultad de Idiomas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004
318. __, sin título, vista interior de la intervención
319. __, sin título, vista interior de la intervención

¹ Todas las imágenes de nuestro trabajo pertenecen a archivo personal.

320. _ , sin título, vista exterior del pasillo intervenido
321. _ , sin título, vista exterior del edificio de la Facultad de Idiomas
322. _ , *Diván Safari*, pan de oro líquido y acuarela sobre pared, Sala de profesores, Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2004
323. _ , *Diván Safari*, proceso de trabajo
324. _ , *Diván Safari*, proceso de trabajo
325. _ , *Diván Safari*, proceso de trabajo
326. _ , *Diván Safari*, proceso de trabajo
327. _ , *Diván Safari*, proceso de trabajo
328. _ , *Diván Safari*, proceso de trabajo
329. _ , *Diván Safari*, (imagen sobrepuesta), dibujo a lápiz sobre papel, 21,5X28 cm
330. _ , Acuarela sobre papel, 21,5X28 cm, 2005
331. _ , Dibujo preliminar de intervención en el Centro de la Comunicación Humana y sus Desórdenes (CCHD), Facultad de Medicina, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005
332. _ , Mural colectivo (detalle de nuestra participación), acuarela sobre pared, CCHD, Facultad de Medicina, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005
333. _ , Registro del proceso de trabajo
334. _ , proceso de trabajo
335. _ , proceso de trabajo
336. Alberth Almanza y Cielo Vargas, *Ondinas*, vista de la intervención, I Salón de la Sabana, Estación de la Sabana, 2005, Bogotá
337. _ , Detalle de nuestra colaboración, hojilla de plata líquida y acuarela sobre pared
338. _ , Detalle de nuestra colaboración, hojilla de plata líquida y acuarela sobre pared

CONCLUSIONES

_ , *Diván Safari* y Alberth, 2004

RESÚMENES

Resumen

El gesto de incidir sobre una superficie, de intervenir sobre un lugar, manifiesta nuestra necesidad de asir el espacio que se encuentra fuera de nosotros. El acto de ornamentar, se inscribe dentro del sentido del orden, como lo mencionara Gombrich, siendo un rasgo tan propio en la naturaleza humana como lo es el gesto hacia lo repetitivo y abstracto.

Habitar desde la superficie: espacio y gesto decorativo. Un acercamiento a las intervenciones artísticas sobre muro desde el minimalismo a nuestros días, no pretende componer un catálogo exhaustivo de nombres y movimientos en torno a la pintura mural moderna y contemporánea. Queremos articular en torno a la pregunta sobre habitar el espacio desde su superficie, diferentes procesos e ideas que han posibilitado, desde el arte, conceptos más amplios sobre el gesto decorativo en el espacio artístico y cotidiano.

Contextualizamos el problema, en un primer momento, a través de la discusión en torno a las artes decorativas (hacia 1900), el surgimiento del diseño como brecha entre “el arte por el arte” y el arte funcional (alrededor de 1919) y el papel fundamental de la arquitectura (estilo internacional) en la comprensión del lenguaje formal y espacial de los materiales y su interacción volumétrica, como preludeo de un arte postvanguardista norteamericano llamado minimalismo.

Observamos como los objetos minimalistas se construyeron ligando la obra, el espacio que ocupaba y los fenómenos que desataba su presencia real sobre el espacio y el espectador, abriendo de esta manera la obra artística a un ámbito público. El diálogo establecido entre el espacio exterior e interior de las décadas de los 60s y 70s, desembocó en una visión integradora entre el arte y las manifestaciones de la vida cotidiana. A través de configuraciones procesuales y efímeras se estimuló un concepto más dilatado sobre el espacio y el lugar dentro de la ciudad y su mobiliario.

Afincadas en estos aspectos de pluralidad y transformación, vemos como el arte del siglo XXI conecta diferentes capas culturales, y disuelve los límites entre *high* y *low art*. A través de la obra de varios artistas, que desde mediados de los 90s hasta la actualidad se mueven dentro del lenguaje de la instalación e intervención sobre el espacio arquitectónico, encontramos una apertura hacia un arte funcional y habitable como resultado de la interacción de elementos que provienen de diferentes prácticas y que proponen una expansión hacia lo periférico, efímero y ornamental desde el arte, en una vía más conciliadora que disgregadora o reivindicativa respecto a la discusión sobre lo decorativo.

Resum

El gest d'incidir sobre una superfície, d'intervenir sobre un lloc, manifesta la nostra necessitat d'aferrar l'espai que es troba fora de nosaltres. L'acte d'ornamentar s'inscriu dins del sentit de l'ordre, com digué Gombrich, i és un tret tan propi de la naturalesa humana com ho és el gest envers allò repetitiu i abstracte.

Habitar des de la superfície: espai i gest decoratiu. Un acostament a les intervencions artístiques sobre mur des del minimalisme fins als nostres dies, no pretén elaborar un catàleg exhaustiu de noms i moviments que facen referència a la pintura mural moderna i contemporània. Volem articular, al voltant de la pregunta sobre habitar l'espai des de la superfície d'aquest, diferents processos i idees que han possibilitat, des de l'art, conceptes més amplis sobre el gest decoratiu en l'espai artístic i quotidià.

Contextualitzem el problema, en un primer moment, a través de la discussió sobre les arts decoratives (cap al 1900); el sorgiment del disseny com a bretxa entre *l'art per l'art* i l'art funcional (al voltant del 1919); i el paper fonamental de l'arquitectura (estil internacional) en la comprensió del llenguatge formal i espacial dels materials i la interacció volumètrica d'aquests, com a preludi d'un art postavanguardista nord-americà anomenat *minimalisme*.

Observem com els objectes minimalistes es van construir lligant l'obra, l'espai que ocupava i els fenòmens que desencadenava la presència real d'aquesta sobre l'espai i l'espectador, i d'aquesta manera aconseguí d'obrir l'obra artística a un àmbit públic. El diàleg establert entre l'espai exterior i interior de les dècades del 1960 i 1970 va desembocar en una visió integradora entre l'art i les manifestacions de la vida quotidiana. A través de configuracions processuals i efímeres es va estimular un concepte més dilatat de l'espai i el lloc dins de la ciutat i del mobiliari urbà.

Establits aquests aspectes de pluralitat i transformació, veiem com l'art del segle xxi connecta diferents capes culturals i dissol els límits entre *high art* i *low art*. A través de l'obra de diversos artistes, que des de mitjan dècada del 1990 fins a l'actualitat es mouen dins del llenguatge de la instal·lació i la intervenció sobre l'espai arquitectònic, trobem una obertura cap a un art funcional i habitable com a resultat de la interacció d'elements que provenen de diferents pràctiques i que proposen una expansió cap a allò perifèric, efímer i ornamental des de l'art, en una via més conciliadora que no pas disgregadora o reivindicativa respecte a la discussió sobre allò decoratiu.

Abstract

The gesture of impact on a surface, to speak about a place, expresses our need to grasp the space outside us. The act of embellishing, is part of the sense of order, as Gombrich mentioned, being a peculiar trait in human nature as it is a gesture towards the repetitive and abstract.

Inhabiting from the surface: space and decorative gesture. An approach to the artistic interventions on wall from minimalism to today, is not an intended to compose a definitive list of names and movements around the modern and contemporary mural painting. We want to articulate around the question of living space from the surface, different processes and ideas that have made possible, from the art, broader concepts about the gesture decorative art and everyday space.

Contextualize the problem at first through the discussion of the decorative arts (1900), the emergence of design as a gap between “art for art's sake” and functional art (around 1919) and the fundamental role of architecture (International Style) in understanding the formal and spatial language of the materials and their interaction volume, as a prelude to an American post vanguard movement named minimal art.

Observe how minimalist objects were built, linking the work, the space occupied and the phenomena that unleashed his real presence on the space and the dialogue with viewer, thereby opening a work of art to the public sphere. The dialogue established between the outer and inner space of the decades of the 60s and 70s, led to a comprehensive vision of art and demonstrations of daily life. Through processual and ephemeral configurations stimulated a more extensive concept of space and place within the city and its furnishings.

Based in these aspects of diversity and transformation, we see how the twenty-first century art connects different layers of culture, and dissolve the boundaries between high and low art. Through the work of several artists who since the mid-90s until now move into the language of the installation and intervention in the architectural space, we found in all of these speeches an opening to a functional and inhabitable art as a result of the interaction of elements from different practices and their proposal of an expansion toward the peripheral, ephemeral and decorative art, in a more conciliatory way than divisive or irreconcilable perspective in the discussion of the decorative.

AGRADECIMIENTOS

*Dejar un apartamento. Desocupar una casa. Levantar el campo.
Despejar. Ahuecar el ala.
Inventariar ordenar clasificar seleccionar
Eliminar tirar vender
Romper
Quemar
Bajar desellar desclavar despejar desatornillar descolgar
Desconectar soltar cortar sacar desmontar doblar cortar
Enrollar
Empaquetar embalar apretar anudar apilar juntar amontonar atar envolver
proteger recubrir curvar apretar
Recoger llevar levantar
Barrer
Cerrar
Marcharse**

...para abrir otras puertas

* Perec, G., *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 2004, 4ª edición, p. 62

A

*Rosabel, Guillermo, Alberth, Alba
Familia*

Gracias

*Por el apoyo inquebrantable, todo el cariño y
por hacer de este tiempo de espera
un diario acontecer*

*A Juan B. Peiró y Juan A. Canales, directores de la tesis,
Gracias por la confianza en el proyecto, su orientación y disponibilidad*

*Igualmente agradecer a aquellos/as que de manera visible, e incluso sin saberlo, han enriquecido con
su conversación esta investigación y al Departamento de Pintura por facilitar los procesos*



*Valencia / Granada
Y otros lugares*