

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



*Huellas y De-simetrías.*  
*Espacios entramados en la Discontinuidad*

TESIS DOCTORAL

Realizada por:

Gracia Gil García-Yévenes

Dirigida por:

Dra. Ángeles Marco Saturnino

Catedrática de Escultura

Valencia. Noviembre 2003

Iniciamos el presente trabajo de investigación en el año 1991 con el título *Los procesos artísticos. Interacción, influencia y tras-base del mundo industrial y su relación con lo Deconstructivo*, gracias a una Beca de Formación de Personal Investigador conducente a la obtención del Grado de Doctor, otorgada por la Consellería de Cultura y Educación dentro del Plan de Fomento a la Investigación desde el año 1991 hasta el año 1995,

Este proyecto cuyo contenido ha dado lugar a esta Tesis Doctoral, lo presentamos en la actualidad con el título *Huellas y De-simetrías. Espacios entramados en la Discontinuidad*.

Con ello queremos agradecer públicamente a la Generalidad Valenciana, la ayuda concedida, sin la cual gran parte de los procesos de investigación que han dado lugar a esta Tesis Doctoral, no habrían sido posibles.

A todos aquellos que en verdad, han estado con su ayuda en los márgenes de nuestro camino.

INDICE	PAGINA
Nociones Preliminares.	6
Enfoques desde el <i>Passe-Partout</i> . Sumidos en la diversidad.	14
PRIMERA PARTE	
Análisis de tres procesos creativos en la Postmodernidad: <i>Peter Eisenman, Angeles Marco y Bruce Nauman</i> .	
Peter Eisenman. La Arquitectura como intervención.	
1967-1992	50
Intervenir en el <i>A-Topos</i> y el cuestionamiento de la Arquitectura.	65
Escalas y Módulos. La Arquitectura como Texto.	87
Orden y Distorsión: Coexistencia Crítica para una Propuesta <i>Postmoderna</i>	117
Ángeles Marco. En la autógena oscilación de la Memoria.	
1980-2000	130
El Bloqueo metafísico o el Vértigo conceptual de un Pensamiento Creativo.	140
El Vértigo Conceptual en la Evolución Estructural de la Escultura: la Figura del Espectador y el Doble-Código.	150
Desde el Doble-Código hacia un Código Interdisciplinar.	160
La Mirada del Espectador y el Espacio como Producto Empírico.	169
Localizaciones, Recorridos y Ciclos. Desde la pieza escultórica hacia la Instalación en el <i>Entre</i> .	183
Morfologías de la Memoria.	188
Apreciaciones perceptivas: Densidades.	206
Suplementos, Presencias, Ausencias y Apropiaciones.	212

Bruce Nauman. Atravesando los estratos de la Conciencia.	
1967-1993	220
Espacios para el Ser: Apreciaciones a través del Cuerpo.	242
Discordancias, Caídas, Contrasentidos.	283
En el Espectro de la Luz: la Palabra como Imagen.	287
SEGUNDA PARTE	
Las tipologías del Entre. Coincidencias desde la Diversidad.	302
Preliminares	307
Primeras Transgresiones. El Concepto de lo Seriado y la Imagen.	311
Variaciones. La ruptura de las categorías o el doble juego de interpretación entre el contenido y la superficie de la obra.	315
La noción de Matriz como clave de los Procesos Artísticos.	320
Tipologías y Estructuras dentro de la Serialidad.	323
La Tipología en la obra de Angeles Marco.	332
Las Formas Elementales y sus Referentes.	342
La Tipología en la obra de Bruce Nauman.	345
Los Espacios del <i>Entre</i> .	350
La Localización de Sitios y el Concepto de Lugar en el Entre.	354
La Localización de Sitios Descategorizados.	355
Perspectivas. La Consideración al Sujeto.	361
La determinación del Paraje. Actuando en los Espacios Intersticiales.	364
Personajes y Tipos.	367
El Arte como Ciencia. Una <i>Hipótesis ad Hoc</i> .	371
Conclusiones.	383
Bibliografía	410
Bibliografía específica relativa a Peter Eisenman.	411

Escritos de Peter Eisenman	412
Bibliografía sobre Peter Eisenman	419
Bibliografía específica relativa a Angeles Marco	431
Escritos de Angeles Marco	432
Bibliografía en catálogos sobre Angeles Marco	433
Bibliografía en prensa y revistas especializadas sobre Angeles Marco	439
Bibliografía específica relativa a Bruce Nauman	458
Escritos de Bruce Nauman	459
Bibliografía sobre Bruce Nauman. Entrevistas y Monografías	461
Bibliografía sobre Bruce Nauman en prensa y revistas especializadas	463
Bibliografía General	476

*Enfoques desde el Passe-Partout  
Sumidos en la diversidad*



Jannis Kounellis

*Tragedia Civile*

Version en el Museo de Arte Contemporaneo de Chicago, 401 West Ontario Street. Chicago 1986

## *Nociones Preliminares*

En el año 1988 habíamos comenzado a realizar un trabajo sobre el Constructivismo Ruso, cuando casualmente cayó en nuestras manos la revista *Arquitectura Viva*<sup>1</sup> en la cual se publicaba la entrevista que *Rosemarie Haag Bletter* había realizado al arquitecto norteamericano *Frank Gehry*, al cual se definía como un constructivista sintético<sup>2</sup>. Este término, en el contexto de aquel trabajo nos llamó la atención y despertó nuestra curiosidad. En páginas posteriores, aparecía una entrevista realizada por *Eva Meyer* al filósofo francés *Jacques Derrida* que se titulaba *Escribir es un modo de habitar*. En ella, se hablaba de un movimiento conceptual, la *Deconstrucción*, que consistía en un intento de liberarse de las oposiciones impuestas por la historia, analizando y cuestionando parejas de conceptos que se aceptan normalmente como evidentes y naturales y gracias a él surgía una relación completamente nueva entre la superficie -el dibujo- y el espacio -la arquitectura.

A partir de este momento, comenzamos a buscar información y seguir el rastro tanto de estos arquitectos como de los textos originales de *Jacques Derrida* y todo aquello que íbamos encontrando afín a su pensamiento. Comenzamos a preguntarnos si este movimiento que se estaba produciendo como un fenómeno sociocultural que afectaba al campo de las Artes, estaba reflejándose también en el ámbito de la pintura y la escultura de una manera semejante y de qué manera, esto podía ser traducido o aplicado en las obras e igualmente, en qué niveles de la producción artística debía encontrar un reflejo.

---

<sup>1</sup> La revista *Arquitectura Viva* editaba su número 1 en junio de 1988, con el título *Deconstrucción. Nueva York consagra la nueva sensibilidad: la arquitectura de Gehry y la filosofía de Derrida*. Ed. AVISA. Madrid 1988.

<sup>2</sup> Haag Bletter, R. *Frank Gehry. Un constructivista sintético. Entre la sismología y la ictiología*. Pags. 6 a 11.

---

Nuestras primeras observaciones por aquel entonces, nos orientaban a un bucle de interrelaciones entre arquitectura y filosofía, no habían en nuestro contexto próximo referencias inmediatas a escultores o pintores. Los escritores utilizaban la arquitectura como metáfora, los arquitectos cargaban sus proyectos de justificaciones literarias y conceptuales y las arquitecturas poseían una primera lectura independiente del contexto en el que se emplazaban. Su poder como formas visuales era muy preeminente, casi parecían en algunos casos esculturas objetuales insertadas en espacios, encajadas en ellos, discontinuas, rotas, de tal manera que predominaba un impacto formal, estructural y cromático que nos obligaba a reconstruirlas y entenderlas.

Por otra parte, encontrábamos referencias permanentes a una preocupación por la estructura profunda, por el análisis lingüístico de las obras tratadas como códigos formales y un constructivismo casi pictórico incorporado a las mismas.

En el año 1990, comenzamos a colaborar con Angeles Marco, ya que en nuestro ámbito más cercano era la única escultora que estaba trabajando dentro de esta corriente conceptual. Así pues, valoramos tanto nuestra afinidad con la autora en cuanto a los temas de trabajo que nos preocupaban, como su capacidad desarrollada a través del conocimiento y la práctica personal, para poder guiarnos desde el interior de dicho pensamiento conceptual, en el arduo camino de los procesos creativos y todos aquellos elementos con los cuales íbamos a tener que trabajar en la presente investigación.

Después de haber trabajado durante más de tres años reuniendo información, llegamos a plantearnos que si la *Deconstrucción* defendía por

un lado, la existencia de procedimientos que cuestionaran la tradición operando dentro de sus propios sistemas y por otro, la relatividad de la traducción única y absoluta, dentro de cualquier ámbito sociocultural y en efecto, era una corriente de pensamiento que daba lugar a un progreso cultural y filosófico, debía existir dentro de la diversidad de propuestas culturales y artísticas, un nexo oculto que fuese común a las mismas y no fuese incompatible con presencias materiales distintas.

Partiendo de esta conjetura, nos propusimos el trabajo de investigación que presentamos actualmente. Nuestra propuesta ha consistido en primer lugar, en la selección de tres personalidades dentro del arte cuya trayectoria profesional se encuadra dentro de ámbitos afines: dos escultores y un arquitecto, los cuales en principio no poseen ninguna relación de proximidad estética y por lo tanto, sus obras se encuadran dentro de planteamientos diversos.

Hemos tratado de observar y analizar sus obras, para entresacar su trama conceptual y constructiva oculta, intentando prescindir de observaciones literarias para poder acceder a ellos, a través de lecturas preeminentemente formales. Es decir, hemos partido de los datos visuales relacionados con la forma, la estructura, la organización y los referentes para adentrarnos en la trama oculta de sus procesos creativos y los conceptos que ellos han generado, intentando relacionar y observar las teorías de pensamiento a las que se acogen, a partir precisamente de los niveles propiamente artísticos y no a la inversa.

De esta manera, lo que queremos demostrar es que el hecho de encuadrarse dentro de una corriente de pensamiento contemporánea, no supone tomarla como tema que se insufla en las obras, sin más relación que

el deseo de hacerlo. Si no que el pensamiento propiamente, toma forma y genera forma precisamente a través de un modo de construir, cualificando diversas categorías y valores tradicionales dentro de unos sistemas de representación históricos, de una manera nueva.

En consecuencia, el pensar *Deconstructivo* por así decir, debe reflejar una manera de actuar creativamente según unas claves previas inscritas en la propia tradición, en los propios sistemas y dar lugar, a diversas claves constructivas que tienen el común denominador de crear unas tipologías formales, estructurales y espaciales semejantes.

La investigación que hemos desarrollado, ha sido ordenada en dos partes: la primera parte, consiste en la investigación de la obra realizada por cada uno de los artistas, la segunda parte responde a las observaciones de contraste de los aspectos fundamentales entresacados de la obra de cada uno de ellos, sus semejanzas y sus divergencias o no coincidencias, que manifiestan por un lado el nexo oculto que debemos encontrar en sus obras, así como los conceptos hacia los que aquellas nos dirigen evidenciando una corriente de pensamiento real que implica una tipología constructiva característica, la cual no invalida las personalidades individuales.

Nuestro proceso de investigación, en cuanto al análisis de las obras de los artistas ha atendido en primer lugar, a un procedimiento contra inductivo en el sentido de que si bien los artistas son figuras reconocidas dentro de la Postmodernidad<sup>3</sup>, no los hemos enfocado previamente desde la teoría, sino que hemos entrado directamente en el análisis visual de las

---

<sup>3</sup> En concreto *Eisenmann* ya estaba catalogado como un artista que se encuadraba dentro de la *Deconstrucción* y Marco en el año 88 no lo había sido todavía, pero a partir de la *Serie Suplemento* ya es situada dentro de esta corriente por sus temas y la relación implícita con las lecturas de algunas de obras de *Derrida*.

---

obras, prescindiendo de esta parte literaria y filosófica reconocida en su obra para entresacar de ella los valores y aspectos propiamente constructivos, de mecánica interna de relación de las formas y estructuras para inducir las conclusiones desde el ámbito exclusivamente estético, ya que es éste y no otro el que actualiza y vehicula el pensamiento, el que trae al presente y al mundo de lo concreto las ideas, materializándolas.

Nuestra consideración central ha sido, la de que toda idea es válida siempre que la práctica la lleve de manera idónea al ámbito de la concreción. Es más, tratamos de desvelar la trama oculta de un tipo de pensamiento Deconstructivo, como fenómeno cultural, no acogido únicamente a la literatura, sino al medio que en este contexto de trabajo, le es propio: la construcción formal dentro de los sistemas propios de representación del ámbito artístico, ya que esto es lo que cualifica los conceptos.

Por otra parte, la observación y el análisis de las obras, ha atendiendo a la idea de no disgregar la estructura oculta de la evolución artística llevada a término por los artistas. En este sentido, la descripción y la valoración de las categorías, valores, elementos, recursos y medios se ha enfocado de manera supeditada a dicha evolución y no a un análisis tradicional que separa los componentes de las obras por conceptos o temáticas.

Por lo tanto, hemos planteado en primer lugar una noción de análisis de las obras que no atiende a una cronología temporal de creación, sino a una cronología de evolución de conceptos, de manera que se efectúan varios recorridos, desde los inicios al final del periodo considerado en cada artista. En estos recorridos, hemos valorado los diversos niveles de interrelaciones formales, estructurales y visuales que determinan las obras. Incluso en algún momento, hemos roto la cronología para entresacar puntualmente obras o

conjuntos clave en los que quedan integrados conceptos anteriores y abiertos a nuevas posibilidades de trabajo, que determinan un antes y un después dentro de una evolución procesual.

Por esta razón, no hemos realizado una citación tipo catálogo de las obras, sino que nos hemos centrado en puntualizar las más significativas en el sentido de que constituyen un hito conceptual y formal dentro de la evolución de los conceptos, para priorizar los análisis de conjunto que nos han dirigido por diversas vías, hacia la conceptualización del espacio instalación. Así pues, el objetivo ha sido punzar y entresacar el vínculo constructivo que subyace a los procesos creativos de estos artistas y que conlleva, la concreción de una dinámica creativa que realmente evidencia un pensamiento *Deconstructivo*. No como mera teoría de inspiración temática que los artistas imbuyen a la obra, sino como pensamiento conceptual que evidencia un sistema de representación que actualiza y manifiesta el devenir de las ideas, su entrelazamiento y su articulación interna.

Por otra parte, nuestro posicionamiento como investigadora ha supuesto un punto de vista de espectadora desde un ámbito de formación afín e intermedio respecto de los artistas, debido a nuestra formación como pintora<sup>4</sup>. La consideración de no ser ni filósofa, ni arquitecta, ni escultora presupone la observación de los conceptos y los recursos desde una óptica de afinidad interdisciplinaria a la par que valoramos en todo momento, esta distancia relativa de una manera positiva, ya que implica en sí misma la necesidad de un procedimiento prioritariamente relacional que no conlleva prejuicios establecidos.

La segunda parte de la investigación, constituye en sí misma un capítulo amplio de conclusiones, ya que demuestra de manera

pormenorizada el vínculo común entre las obras analizadas desde la divergencia que las caracteriza. Este capítulo, queda cerrado al final de la investigación, con unas breves puntualizaciones en el apartado de conclusiones.

Igualmente, toda la investigación intenta describir, reconducir y resituar el encuadre que permita al lector entender las interrelaciones de concepto, forma y estructura, a través de las cuales quedan conceptuados los procesos generativos que son sustanciales a la obra realizada y a la propia evolución de las mismas. Paralelamente, han sido desvelados los significados que dentro de cada ámbito suponen las mismas y cómo los procesos artísticos y los sistemas de representación desarrollados, constituyen no una mera revisión de movimientos anteriores, sino un renacimiento equivalente al del mundo clásico, que no sólo lo retoma en sus fundamentos, cuestionando sus categorías históricas de equilibrio, orden y belleza, sino que lo ha transgredido resituando a la forma y la construcción en los límites de aquellas.

Nuestra Tesis Doctoral, a través de la obra de los tres artistas, describe y apunta las *Huellas* de aquellos principios, en la *De-simetría* de los nuevos principios. Obrar en la *De-simetría* supone inscribirse en el juego ilimitable de las leyes del equilibrio y de sus correspondencias en las insospechadas versiones formales que aquella entendida como tal y no como mero reflejo especular, puede provocar guiada por el ser humano.

Entre el equilibrio y el desequilibrio, lo real y lo ficticio, lo racional y lo intuitivo, en las interferencias entre aquellas, cohabitan las formas como una

---

<sup>4</sup> Si bien posteriormente completamos nuestra formación mediante cursos de filosofía, escultura e ingeniería, a través de los cursos de doctorado.

---

urdimbre que se expande en múltiples direcciones y niveles, otorgando lugar y espacio en la discontinuidad.

*Un espace reste à entamer pour donner lieu à la vérité en Peinture. Ni dedans ni dehors, il s'espace sans se laisser encadrer mais il ne se tient pas hors cadre. Il travaille, fait travailler, laisse travailler le cadre, lui donne à travailler (laisser, faire et donner seront les mots les plus incompris de moi en ce livre). Le trait s'y attire et s'y retire lui-même, il s'y attire et s'y passe, de lui-même. Il se situe. Il situe entre la bordure visible et le fantôme central depuis lequel nous fascinons. Je propose d'user de ce mot intransitivement, comme on dirait "nous hallucinons", "je salive", "tu expire", "elle bande" ou "le bateau mouille". Entre le dehors et le dedans, entre la bordure externe et la bordure interne, l'encadrant et l'encadré, la figure et le fond, la forme et le contenu, le signifiant et le signifié, et ainsi de suite pour toute opposition biface. Le trait alors se divise en ce lieu où il a lieu. L'emblème de ce topos paraît introuvable, je l'emprunte à la nomenclature de l'encadrement: c'est le passe partout.*

Jacques Derrida  
*La Vérité en Peinture*

*Estamos ante una galaxia en expansión, y no ante un sistema planetario cuyas ecuaciones fundamentales se puedan dar*<sup>1</sup>. Definir el concepto de post-modernidad ha sido en los últimos años una tarea ardua difícil, en la medida que ha respondido a cambios en la conciencia, más bien que cambios “progresiones”<sup>2</sup>, en la manera de analizar los códigos históricos y culturales que la tradición, e incluso la modernidad ya institucionalizada como tradición en los años sesenta, parecía imponer a la sociedad.

La modernidad toca a su fin cuando por distintas razones en diversos ámbitos, desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria que implicaba un centro alrededor del cual todos los acontecimientos e ideas se ordenan y reúnen.

Los caminos iniciados por *Marx, Nietzsche y Benjamin*, re-leídos por *Foucault, Lacan, Derrida* y otros, llegan a disolver la idea de la historia entendida como decurso unitario. Esta reflexión provocó una fisura profunda en el análisis e interpretación de todo acontecimiento sociocultural fundado sobre la idea de que no existe una historia única, *existen imágenes del*

---

<sup>1</sup> ECO, U. *Kant y el Ornitorrinco*. Ed. Lumen. Barcelona, 1999.

<sup>2</sup> Considero este término en su acepción matemática, entendida como la serie de números que cada uno es el resultado de sumarlo o multiplicarlo al anterior por un mismo número. Es para mí un término enlazado también con la generación de conjuntos de elementos (por analogía con los números) que mantienen una interrelación entre sí, que en este caso entenderíamos como la existencia de un elemento que genera la suma o el producto, la variación o la extensión o la ampliación. Estas nociones enraízan con las aplicaciones de conceptos de serie que contaminan la producción artística como veremos a lo largo de este trabajo de investigación, y los conceptos de combinatoria que se mantienen en el desarrollo de los proyectos seleccionados, atendiendo a un paralelismo significativo como es la posibilidad de formar conjuntos con cierto número de objetos tomando cada vez igual número de ellos, y pudiendo ser el total o menor que el total.

La utilización de términos similares, matemáticos y geométricos son utilizados por D. Bell, -y en general cualquier contaminación lingüística por paralelismo es algo que mantienen en su discurso los autores posmodernos- para describir el desarrollo generativo que es propio a la sociedad post-industrial a partir de los términos asentados en la sociedad moderna, al igual que las diversas referencias al “despliegue neurálgico” de los centros de información simultáneos que han dado lugar a la disolución de la historia como lectura unívoca de los acontecimientos.

---

*pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que exista un punto de vista supremo, comprehensivo, capaz de unificar todos los demás*<sup>3</sup>.

Frente al equilibrio histórico de los conceptos, el caos de la a-historicidad. Frente al fantasma del significado trascendente, la imposibilidad de traducción y el entre-encadenamiento de los significantes que nos obliga a aletear sobre las formas, más que a definir las.

La irrupción de los medios de comunicación en la sociedad llamada *Postindustrial*, el amplio desarrollo de los *Mass-Media* ha abierto un paréntesis o interrogante, que la han dirigido no hacia una caracterización de transparencia, sino al polo opuesto: la caotización y la contaminación, como un ámbito en el que se inscribe el hombre posmoderno.

Así su concepto de realidad y de *sentido* ha pasado de ser *unilineal* a ser *circundante*, más bien el resultado de cruzarse y contaminarse, las múltiples imágenes, interpretaciones, re-construcciones que distribuyen los diversos medios de comunicación, sin coordinación central alguna.

La noción de lo *circundante*, desarrollada en la concepción del espacio *Heideggeriana*, supone un cambio en la manera de abordar los fundamentos desde la experiencia personal del sujeto como ser en el mundo, y por tanto desde su naturaleza fenoménica en cuanto es perceptiva y dimensional. Este aspecto abrirá nuevas reflexiones sobre el concepto de espacio propio al ser humano, como centro de toda experiencia interpretativa.

---

<sup>3</sup> Como sería la historia que engloba la historia del arte, de la literatura, de las guerras, de la sexualidad, según plantea Gianni Vattimo en su libro *En torno a la Posmodernidad*. Ed. Anthropos. Barcelona 1990

---

Este concepto de espacio lo plantearemos y analizaremos –no como tema central de la investigación, sino como una cualificación a través de los procesos y sus combinatorias- implícitamente al análisis y contraste de las obras seleccionadas como propuesta de esta tesis doctoral. Consecuentemente nos formularemos la cuestión de cómo ha sido valorado el sujeto y sus condiciones perceptivas, las cuales por analogía son equivalentes a diversos conceptos como son: el punto de vista del espectador en tanto canal para la interpretación de cualquier estímulo, el estadio físico o perceptivo como puente para el estadio mental o conceptual. Nuestra pregunta inmediata será cómo queda esto tratado en los procesos creativos y sus resultados formales, es decir cómo toman forma estas cuestiones.

Nos parece interesante citar aquí la afirmación de *Heidegger*, la cual consideramos *traducida* tanto en los proyectos seleccionados como en las obras a las que hacemos referencia en esta introducción, de que *“ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio. El espacio es, antes bien “en” el mundo, en tanto que el “ser en el mundo”, constitutivo del “ser ahí”, ha abierto un espacio. El espacio no se encuentra en el sujeto, ni éste contempla el mundo “como si” fuese en un espacio, sino que el “sujeto” ontológicamente bien comprendido, el “ser ahí”, es espacial. Y por ser el espacio como un a priori. Este término no quiere decir nada de una previa pertenencia a un sujeto, por lo pronto sin mundo, que emitiría un espacio. Aprioridad quiere aquí decir: anterioridad del hacer frente un espacio (como paraje) en el hacer frente lo “a la mano” del caso en el mundo circundante”<sup>4</sup>.*

Sustituyendo el ideal de emancipación y autoconciencia del ser humano, que debía alcanzarse mediante la información, se abre camino un

---

<sup>4</sup> Heidegger, M. *El Ser y el Tiempo*. Fondo de cultura económica, Méjico D.F. 1989

*posicionamiento*, entendido como actitud o conciencia que en su base tiene la oscilación, la pluralidad y la *erosión* del concepto de realidad. Así todas las ideas, nociones y esquematizaciones de aquellas supuestas realidades históricas se ven desmenuzadas por la *crisis*<sup>5</sup> de sus propios cimientos para ser reabsorbidas en andamiajes temporales, construcciones efímeras e interrelaciones de objetos.

El posmodernismo tiene que ver más bien, superado lo estable, fijo y permanente, con el acontecimiento, con el diálogo y la interpretación abierta, que se esfuerzan por hacernos vivir la experiencia de oscilación del mundo posmoderno.

En consecuencia comprende una actitud basada en la diversidad de enfoques, como afirmará *Fredric Jameson*, *que se alejan del paternalismo y utopismo de sus predecesores, pero que todos tienen un lenguaje doblemente codificado; es decir, en parte moderno y en parte algo más*<sup>6</sup>. Esta diversidad es una propuesta que se plantea como punto de partida en el contexto de nuestro trabajo de investigación, cómo autores de distintos campos, con líneas de trabajo diferentes y procedencia dispar, llegan desde diversos enfoques a trabajar conceptos comunes con interpretaciones personales y resultados diversos a su vez. ¿Cómo es que plantean conceptos comunes desde la diversidad de interpretación y de aplicación técnica y material? ¿Qué concepciones han articulado sus procesos de trabajo y su lógica procesual?. A lo largo de este trabajo de investigación,

---

<sup>5</sup> Este término nos remite a la apertura de la fisura que da paso al establecimiento del “entre”, la movilización, la duda y el cuestionamiento. Crisis es el término etimológico de crítica, al que se acoge Derrida, es una nueva revisión del concepto de crítica entendida como ejercicio movilizador que debe descubrir las paradojas que se encuentran en todo ejercicio de legitimación y por extensión para nosotros, en las categorías históricas.

<sup>6</sup> JAMESON, F. *Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ed. Paidós, Barcelona 1991

---

intentaremos desvelar<sup>7</sup> estas cuestiones e interpretarlas en los capítulos siguientes, en los cuales estudiaremos el desarrollo proyectual de sus obras.

La observación e interpretación de los lenguajes, y con esto nos referimos implícitamente a los códigos, se deriva de manera interimbricada con la propuesta de revisión llevada a término en la *Postmodernidad*, la cual no se localiza como una propuesta de tipo antagónica respecto de los movimientos socioculturales anteriores, sino como una propuesta de revisión basada en la readaptación de elementos y técnicas, el análisis crítico de las contradicciones nos ha conducido a aceptar de manera positiva el hecho de crear en la contradicción.

Igualmente, la imposibilidad de dominar los diversos lenguajes presupone la imposibilidad de la existencia de una traducción universal, no se trata de renunciar a un punto de vista a favor de otro que sería el único y el absoluto sino de considerar los diversos puntos de vista posibles.

Afirma Vattimo en *El fin de la Modernidad*<sup>8</sup>, revisando a *Nietzsche* y a *Heidegger*, que la modernidad se puede caracterizar como un fenómeno dominado por la historia del pensamiento entendida como una progresiva *iluminación* que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los *fundamentos*. En una dirección opuesta a la academia pero equivalente en su justificación, los cuales a menudo se conciben como los *orígenes*, de suerte que las revoluciones, teóricas y prácticas, de la historia occidental se presentan y legitiman por lo común como recuperaciones, renacimientos, retornos.

---

<sup>7</sup> Utilizo este término, ya que no se trata de analizar con un intento “diseccionador” para llegar a conclusiones finales cerradas, sino más bien de observar, de “estar atento” al qué ocurre.

<sup>8</sup> En A.A.V.V. *En torno a la postmodernidad*. Ed, Anthropos. Barcelona 1990.

---

Esta actitud aún la adoptó la modernidad, en su rebeldía contra la academia, reasumiendo unos ideales y conceptos que sustituyeron radicalmente a los anteriores, a través de los diversos istmos artísticos. El postmodernismo indica una despedida de la modernidad, en la medida en que quiere sustraerse a sus lógicas de desarrollo y sobre todo a la idea de superación crítica en la dirección de un nuevo fundamento.

La *Postmodernidad* como fin de la historia, no tiene un sentido catastrófico, al igual que no lo tuvo la *muerte del arte*. Se plantea el fin de la historicidad, sin embargo esto podría hacer que subsistiera un equívoco: el de la distinción entre una historia como proceso objetivo dentro del cual estamos insertos y la historicidad como un determinado modo de tener conciencia de que formamos parte de ese proceso, de manera que cabe plantearse, en qué dirección nos lleva esta idea.

La capacidad humana de disponer técnicamente de la naturaleza se ha intensificado de manera que mientras los nuevos resultados llegarán a ser accesibles, la capacidad de disponer y planificar los mismos, los hará cada vez menos nuevos, provocando una especie de inmovilidad de fondo del mundo técnico que a menudo se ha presentado como la reducción de toda experiencia de realidad a una experiencia de imágenes. Es en este terreno, donde enmarcándose en el desarrollo de los *metalenguajes* artísticos la fotografía y sus técnicas afines –al igual que los *mass media*–, obtienen una revalorización en cuanto campo lingüístico específico<sup>9</sup> que comienza a invadir los terrenos que nos ocupan como son: la pintura, la escultura, la fotografía, la arquitectura y a disolver sus límites de actuación.

Disolución significa ruptura de la unidad, y por extensión ruptura de las categorías, las primeras de ellas: el objeto y el cuadro, el pedestal y el soporte superficie en las artes plásticas, el solar en la arquitectura. Esta idea, en los varios sentidos que pueden atribuirse es el carácter que identifica o distingue a la historia contemporánea de la historia moderna. Es esa época en la cual, si bien con el perfeccionamiento de los instrumentos de reunir y transmitir la información sería posible realizar una historia universal, precisamente ésta se ha hecho imposible, debido a que el mundo de los *Media* es también el mundo de los *centros* de historia que se han multiplicado como una ramificación neurálgica.

No es posible una historia universal como curso unitario efectivo de los acontecimientos. La historia contemporánea, no solo es aquel periodo cronológicamente próximo, sino la época en la cual mediante los medios de comunicación y los usos de las nuevas tecnologías todo tiende a achatarse en el plano de la contemporaneidad y de la simultaneidad, produciéndose una deshistorización de la experiencia, y en una relativización casi absoluta de la interpretación de todo aquello que nos rodea.

En este sentido, la capacidad de discernir y elegir entre las diversas posibilidades que la condición postmoderna nos ofrece se constituye únicamente sobre la base de una valoración de la postmodernidad que la tome en sus características propias, que la reconozca como campo de posibilidades y no la conciba sólo como el infierno de la negación de lo humano.

---

<sup>9</sup> Recordamos a sus precursores Man Ray con sus "Rayogramas" , Lazslo Moholy Nagy... explorando las manifestaciones fotográficas que se sitúan en el límite entre la identificación

---

*Las diversas alusiones al carácter de la “experiencia de lo verdadero” presuponen el hecho de la imposibilidad de reducir la verdad al puro y simple reconocimiento del “sentido común”, y reconocer en la experiencia estética el modelo de la experiencia de la verdad significa también aceptar que ésta tiene que ver con cúmulos de sentido más intensos, sólo desde los cuales no se puede inferir un discurso que se limite a duplicar lo existente, sino que conserve la posibilidad de poderlo criticar<sup>10</sup>.*

Tomando esta concepción como *Passe-Partout* podemos plantear que el arte es un hecho de historicidad, en el que el cómo entendemos supone en primer lugar una conexión directa con el exterior circundante, con el periodo objetivo en el que vivimos y nos inscribimos, pero también por tanto una consideración constante a los códigos con los que nos comunicamos. El todo es histórico es al todo está hecho, como la relativización de la verdad es a la apertura de las interpretaciones, en la conciencia de que lo único que varía es la posibilidad combinatoria de lo que tenemos a la mano.

El *Passe-Partout* de la *Postmodernidad* no es tanto el marco con el que visualizamos la experiencia sino la conciencia de que este marco es individual, por tanto subjetivo y relativo, y esencialmente móvil dependiendo de los cúmulos de conocimiento no tanto adquiridos sino interpretados, puesto que esto prima sobre toda experiencia, fundada en la *superficie a la vista* de todo discurso artístico.

Esto enmarcará el llamado movimiento posmoderno como un cambio en la conciencia experimental de los diversos campos socioculturales, no con un ideal revolucionario que ya caducó con la modernidad sino con un ideal

---

del referente y la captación de la imagen de dicho referente.

<sup>10</sup> Vattimo, G. *El fin de la Modernidad*, cit. Pág.20. Ed. Gedisa, Barcelona 1994.

---

desestabilizador que *culmina el reciclaje democrático del arte, continúa el trabajo de reabsorción de la distancia artística, lleva a su extremo el proceso de personalización de la obra abierta, fagocitando todos los estilos, autorizando las construcciones más dispares, desestabilizando la definición del arte moderno*<sup>11</sup>.

Los años sesenta y principios de los setenta son años vanguardistas: el comienzo de la *Postmodernidad* marcada por el sincretismo es la regla del momento, tratando de romper las fronteras, de abrir campos y conceptos, de tender redes entre disciplinas separadas y teorías adversas, adoptando la estrategia de la abertura y la desestabilización, combinando teoría e intuición<sup>12</sup>.

En esta perspectiva, la filosofía rechaza sus acotaciones de campo deslizándose del *Passe-Partout* al *nomadismo* en una fase heteróclita que le permita reconstruir su ámbito [...], viendo que los razonamientos, temáticas y justificaciones, son lecturas individualistas que toman argumentos de las teorías consideradas anteriormente propiedad absoluta de campos afines. El desvanecimiento de las fronteras no solo entre campos del saber sino también entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas propiciará la apertura de la fisura a través de la cual penetrarán en una primera instancia formas, categorías y contenidos de la “industria de la cultura” para abrir paso a un perfil cultural móvil basado en el recorrido y el sondeo, en claves de readaptación.

Así por ejemplo, en arquitectura el postmodernismo en alguna de sus opciones en la diversidad quedará manifiesto como un populismo estético,

---

<sup>11</sup> LIPOVETSKY, G. *L'Ere du vide*. Ed. Anagrama. Barcelona 1986

paralelo al populismo pictórico del *Pop-Art*, en otras opciones se manifestará como la combinación de un purismo de revisión *Constructivista-Racionalista*.

Así la innovación ya no se plantea como una ruptura opuesta a las categorías históricas, a la tradición, sino en los términos etimológicos del sincretismo: como un “acuerdo” entre dos para ir contra un tercero, coordinando doctrinas o teorías diferentes u opuestas, lo sincrético al romper los límites de campo por ínter influencia es un ejercicio propio de la llamada *Deconstrucción* como estrategia clave de la *Posmodernidad*.

Una representación clave que marca desde nuestro punto de vista el límite entre *Modernidad* y *Postmodernidad*, que ejemplifica esa apertura hacia el sincretismo y que paradójicamente mantiene en su estructura interna una revisión de conceptos históricos clásicos<sup>13</sup>, es la obra de *Jannis Kounellys Tragedia Civile*<sup>14</sup> dirigiéndose hacia el ínter diálogos entre el muro y el objeto, el muro-ventana, la superficie-soporte de hierro con un movimiento doble, un *Double-Bind*.

Mientras que el modernismo era exclusivo, el postmodernismo es inclusivo hasta el punto de integrar incluso el purismo de su adversario cuando la cuestión parece justificada, sin pretender crear un estilo nuevo sino más bien de integrar todos los estilos que se ajusten al planteamiento individual: *el fin justifica los medios* convierte incluso a la tradición y al clasicismo en una fuente viva para la revisión al mismo nivel que las

---

<sup>12</sup> Esto quedó evidente en las teorías del freudomarxismo, estructuralo-marxismo, freudismo estructuralista, antipsiquiatría, esquizo-análisis, economía libidinal, etc...

<sup>13</sup> Apuntaría el principio conceptual de la Deconstrucción, en primer lugar ruptura del soporte-superficie sustituido por el muro, en segundo lugar la búsqueda de emplazamientos alternativos para realizar los montajes y en tercer lugar, la readaptación del canon en la norma dimensional de su obra.

<sup>14</sup> Montaje en el castillo de Rívoli, Turín 1988. Pude contemplarlo readaptado en el Centro de Arte Reina Sofía en la exposición realizada en 1997.

---

renovaciones modernas de los últimos periodos de la modernidad –entre ellas la ruptura de la relación entre arte y realidad a través del objeto que *Duchamp* llevó a término, o la ruptura del cuadro planteada por *Frank Stella* en sus series pictóricas *Shards series*, *Malta series*, *Cones and Pillars series* y *Wave series*.



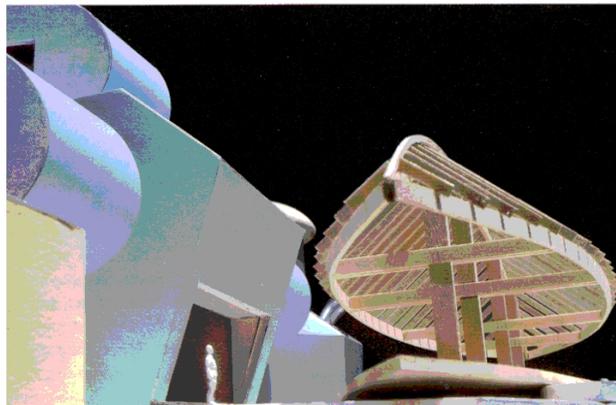
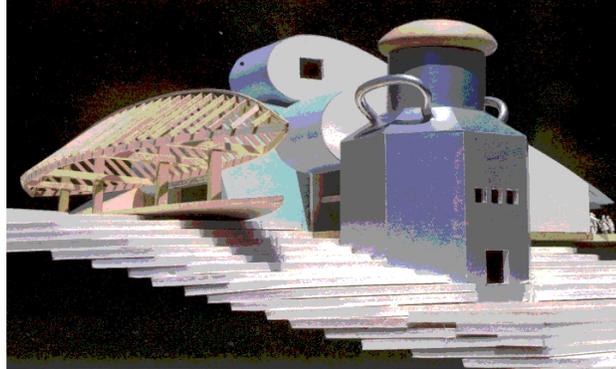
Jannis Kounellis

*Sin título*, 1985

Valores hasta el momento vetados en cuanto a su asociación a la tradición –a lo largo del periodo moderno- son recuperados y aplicados de nuevo en combinación con cualquier tipo de material; se vuelve preeminente el eclecticismo, la heterogeneidad de los estilos, lo decorativo, lo metafórico,

lo lúdico, lo vernacular, la memoria histórica, revelándose contra la unidimensionalidad del arte moderno y aclamando el gusto por lo híbrido. Ya no se plantea consecuentemente la ruptura en busca de la innovación y la provocación, sino la absorción de todo aquello, elemento, forma, materia de procedencia diversa, susceptible de imbuir un sentido discursivo.

En definitiva, se plantearán coordinaciones opuestas de materiales, diseño y campo. Es muy llamativo este tipo de coordinación en la obra de *Frank Gehry* realizada con materiales presentados en Pastiche, sobre un concepto estructural de revisión racionalista a escala modular. Este autor recicla por así decir, materiales



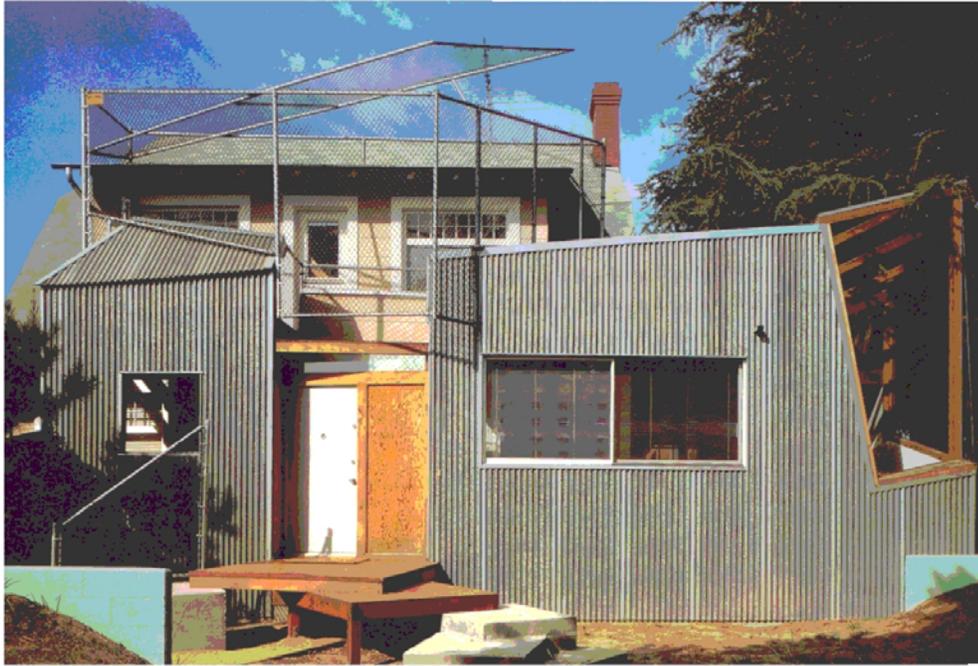
Maqueta del Camp Good Times 1984, 1985  
Santa Mónica Mountains, California.

Este proyecto fue realizado conjuntamente por Frank Gehry, Claes Oldenburg y Coosje Van Brugen -han realizado numerosas colaboraciones en diversos proyectos-.

Como se puede observar prima en el complejo un objetualismo propio de una visión escultórica dentro del pop. Estas imágenes muestran su traducción en arquitectura y se refieren a la maqueta del comedor visto lateralmente y la cocina vista frontalmente, la cual tiene forma de lata de leche.

descategorizados, sin valor estético, fuera de contexto funcional y les asigna categoría a través del diseño, incluso en las obras en que absorbe el

objetualismo, la traducción arquitectónica del objeto escultórico, prima la superficialidad, el efecto selectivo y el efecto de catafalco<sup>15</sup>.



**Casa Gehry, 1977-1978.  
Santa Mónica. California.**

**La utilización de plancha ondulada, tela metálica y contrachapado confieren el aspecto de reciclaje y cosa inacabada que confieren una atmósfera de informalidad.**

El perfil postmoderno y no sólo, el tipo de discurso que lógicamente se irradia a partir de una personalidad, es dispar, selectivo<sup>16</sup>, con un pensamiento posicionado en la indefinición, sin pretender crear oposición a ninguna doctrina o punto de vista posible. *Eklektikos* dirige hacia la coordinación de dispares códigos, en la arquitectura y en las artes plásticas su desarrollo supone otro concepto: el de *cohabitar*.

---

<sup>15</sup> Algunas construcciones son mamotréticas, como objetos a gran escala en los que en la acumulación de materiales priman las combinaciones de superficies dispares, recicladas, inhabituales, sus cualidades cromáticas y táctiles y el efecto de estructura ínter penetrada.

El eclecticismo puede incluir nociones varias y referirse a casos más o menos contradictorios según V. Aguilera Cerni<sup>17</sup>, tales como los que en la historia han evidenciado momentos de ruptura de los modelos culturales y de asimilación de otros. En este encuadre de apertura móvil y perfil hiperindividualista, ha lugar la conciencia posmoderna como ecléctica, plural y de expresión libre abierta al todo vale.

Para Gilles Lipovetsky el *hay que ser absolutamente modernos* defendido por la vanguardia, ha sido sustituido por *la contraseña posmoderna y narcisista "hay que ser absolutamente uno mismo"*, dentro de un *eclecticismo laxo*, así por ejemplo los pintores *new wave* de la figuración libre se declaran contra la vanguardia, se niegan a jugar, afirman, el juego de la carrera hacia lo nuevo, reivindican el derecho a ser ellos mismos, vulgares, sosos, sin talento, el derecho a expresarse libremente utilizando todas las fuentes sin aspirar a la originalidad: *Bad Painting*. No se desea otra cosa que un arte sin pretensión, sin altura ni experimentación, libre y espontáneo, a imagen de la propia sociedad narcisista e indiferente, -porque nada causa estragos en el momento actual<sup>18</sup>-, afirma Lipovetsky.

Por el contrario, con esta última idea no acabo de estar de acuerdo, si bien la originalidad y la ruptura no es en primera instancia –o al menos entendido como en nuestra más próxima, la de la revolución de la vanguardia-, el creciente desarrollo del narcisismo, el erigirse el autor como primer punto de vista e interpretación de los códigos históricos en la disolución de la historia, sí genera de manera solapada e infiltrada en el

---

<sup>16</sup> EKLECTIKÓS de EKLEGO significa escoger.

<sup>17</sup> Véase en A.A.V.V. *Diccionario del Arte Moderno*. Fernando Torres Editor S.A. Valencia, 1979

<sup>18</sup> El paréntesis es mío.

---

contexto social un arte pretencioso, con altura y experimentación técnica resuelta con los medios tecnológicos avanzados, lo que resuelve el fin de la originalidad en aras de la interpretación que ya no obedece a un deseo metafísico.

Interpretamos pues un hiperdesarrollo en la atribución de las justificaciones teóricas basadas en las observaciones personales, las lecturas de otros autores, los estilos prestados, no sólo del propio campo sino del literario, el filosófico, etc. Hay un deseo común entre los autores –en el sentido amplio- al diálogo, la colaboración y la ínter influencia<sup>19</sup>, y el dejar evidenciado el hecho a-histórico de la diversidad en cualquier campo del saber.

Sí es cierto que la democratización y la personalización de las obras concluye en un individualismo flotante y discontinuo -que se basa en la propuesta de un conocimiento divergente que poliniza en todo cúmulo de interés. El arte, la moda, la publicidad, la intervención arquitectónica las instalaciones plásticas, ya no se distinguen radicalmente: es nuevo precisamente lo que no quiere serlo, para ser nuevo hay que ironizar lo nuevo, partir desde todo aquello que *no es para apuntar* lo que *puede ser*, el infinito campo de posibilidades que señala la *Postmodernidad* no tiene conclusión.

La tentativa de causar sensación en el todo vale, justamente con la ausencia de acontecimiento, de transformar en original la confesión parcial de no-originalidad –guiño de dar el cambiazo- consagra la repetición, de hecho veremos en los propios proyectos que se da una mecánica

---

<sup>19</sup> Son notorias las colaboraciones entre especialistas de distintos campos a través de proyectos en los que se aúnan las teorías con las realizaciones técnicas.

---

constructiva interna que mantiene dicho sentido de repetición alternante, repetición-variación que se transforma en guiño a la originalidad cuestionada.

Es preciso en este punto, tener en cuenta el papel que la fotografía y el negativo fotográfico representan en el giro hacia la *Postmodernidad*, - constituye uno de los primeros aspectos híbridos que se atribuyen al hecho artístico postmoderno-. *Warhol* con su planteamiento tanático de la superficialidad y del mundo objetivo en sí mismo, es uno de os primeros apuntes a este guiño de la originalidad, que supone una reconsideración del objetualismo en el sentido de la referencialidad, que es implícito a los cambios en la conciencia experimental postmoderna.



**Mick Jagger, 1975.**  
**Carpeta con diez serigrafías**  
**111x73 cms**

Ante esta situación, podemos observar que se ha producido un movimiento que arranca de la *Modernidad* y se sitúa en los umbrales de la *Postmodernidad*, cuya reflexión conceptual se ha centrado en la movilización o ruptura de los límites de campo entre las artes.

La idea de límite viene aquí definida según una visión histórica, por todo aquello que en cuanto categoría formal y espacial, en cuanto materia y recurso, no pertenece más que a un campo determinado de las artes y no otro. Así por ejemplo, al hecho pictórico le correspondían conceptos como la bidimensionalidad, el plano y el muro, como materias le correspondía el color, las diversas materias aditivas tradicionales y novedosas y todos los recursos visuales y perceptivos que quedaban *encuadrados* en los formatos que la historia le adjudicó como propios.

Al hecho escultórico, le pertenecía como concepto el espacio tridimensional, el volumen exento o los relieves comprimidos en el muro, las materias nobles y los diversos recursos técnicos que le daban la forma.

En este sentido, vamos a considerar el siguiente gráfico para ilustrar lo que entendemos bajo esta idea. Una acotación de campo histórica que divide las artes en especialidades cerradas, la representaremos en nuestro esquema por dos compartimentos cerrados y determinados como A y B, con sus características propias: formales, espaciales y perceptivas.

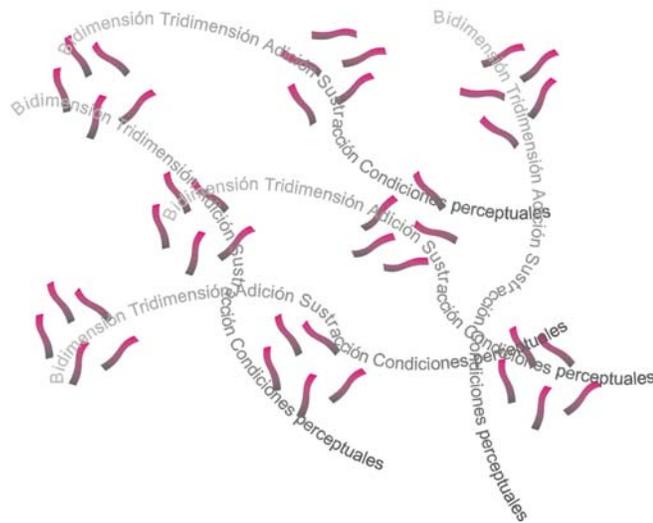
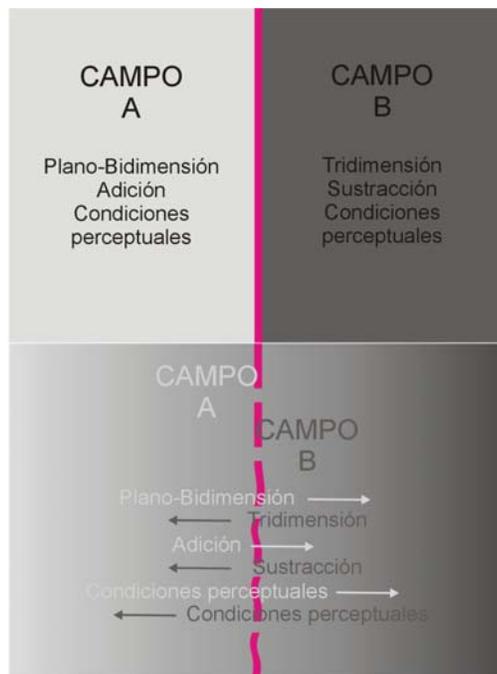
Ambos están separados por una línea continua, un *locus* situado entre A y B. Este lugar es representado por una línea continua cerrada, la cual nos remite a un concepto de horizonte<sup>20</sup> histórico y unívoco que en primera

---

<sup>20</sup> El horizonte en una primera acepción lo referimos al conjunto de categorías propias y diferenciadas de una campo de actividad a otro afín coetáneo.

---

instancia como límite, diferencia cualitativamente cada medio de representación artístico –campo A y campo B-. En segunda instancia, esta línea, este horizonte precisamente por diferenciar un campo de otro, podrá referirse a todo aquello que categóricamente no es ni A ni B. Este horizonte no es más que la *apertura* de un lugar por definir en el paso, en los márgenes, en la transición entre ambos campos.



Así, en una primera fase de ruptura de estos valores históricos, el horizonte se ha transformado en una línea discontinua, un tamiz que ha permitido la movilidad de los elementos y conceptos de un campo a otro, generando diversas soluciones en las que conceptos, materias y recursos comienzan a hibridarse.

A medida que el fenómeno de hibridación ha avanzado, este inicial tamiz representado como una línea discontinua, este lugar descategorizado que es el lugar de la interrelación y la apertura ha expandido en todas direcciones, ya no hay límites, ya no hay directrices únicas sino un tejido discontinuo, diseminado, formado por trazos, retazos, huellas y marcas, del hecho artístico entendido como el propio tejido de la experiencia y la percepción, del acontecimiento abierto, de la imprevisibilidad y la contaminación.

En nuestro esquema, hemos representado esta idea mediante una línea discontinua que primeramente permite a ambos campos interrelacionarse, trasladando características de una zona a otra. Por último los trazos discontinuos se agrupan formando pequeños conjuntos.

Nuestra pregunta de partida en este trabajo de investigación ha sido en primer lugar, cómo esta situación se ha manifestado en las artes y cómo han variado los procesos que han dado lugar a las obras. ¿Ha supuesto la *Postmodernidad* un pensamiento divergente?

Ante un contexto tan dispar y abierto, e incluso tan marcadamente filosófico como es el movimiento *Postmoderno* y la *Deconstrucción*, nos resultó difícil centrar el ámbito de la investigación, así que optamos por

plantearnos la posibilidad de analizar la obra personal de tres artistas que en principio no tuviesen entre sí ninguna similitud. Es decir que fuesen de entrada divergentes entre sí, tanto en el planteamiento, como en el resultado estético y formal y por qué no, que al menos uno de ellos perteneciera a un ámbito diverso de actividad.

No cabe duda de que el trabajo de investigación que hemos realizado, podría haber contado con una selección de proyectos más amplia que la realizada, y también diversa. Sin embargo, pensamos que supondría un trabajo tan amplio y arduo, que los ocho años de realización serían insuficientes para llevarlo a término en su totalidad y tratarlo con profundidad. Por esta razón, decidimos en esta introducción citar diversos artistas y arquitectos y determinadas obras para presentar globalmente la panorámica en la que se encuadra esta investigación.

Igualmente, decidimos centrarnos en analizar el proyecto de tres artistas: dos escultores y un arquitecto, para poder desentrañar el fundamento y la mecánica de sus procesos creativos, y una vez analizados poder contrastarlos entre sí, con el objeto de llegar a defender nuestra hipótesis, justificarla más que concluirla, describir más que definir. Cómo ha sido reflejado el *Pensamiento Postmoderno* en las artes y la arquitectura, no tratará en este trabajo de investigación de establecer paralelismos ni adaptaciones desde la filosofía hacia el arte, sino de desvelar como un tipo de pensamiento basado en la diversidad ha generado y por tanto, concretiza determinados procedimientos y procesos que son propiamente creativos o artísticos.

Primeramente, nos planteamos qué conceptos guiaron a aquellos procesos en los diversos campos, considerando que solamente las

coincidencias, si las hubiere dentro de la diversidad, podrían justificar el hecho de que hablemos de nuevas propuestas procedimentales que se acogen a un tipo de pensamiento: el *Pensamiento Postmoderno*.

En segundo lugar y particularmente, qué mecánicas de proceso generaron en cada caso y cómo estas mecánicas han constituido el propio código personal de cada artista: elementos, materiales, recursos, interpretaciones simbólicas o analógicas, tanto en una primera fase de consolidación como código significativo, como en una segunda fase de madurez: el proceso creativo que se convierte en una especie de metalengua de sí mismo.

En tercer lugar, contrastar los proyectos una vez analizados, observar sus coincidencias procesuales y formales, desde el punto de vista de la estructura íntima que ha generado unas formas y no otras, la combinatoria que siguen estas formas tanto en proyectos contruidos como en proyectos de estudio. Y por último, analizar el grado de novedosidad de los proyectos atendiendo a dos cuestiones: si radica efectivamente lo novedoso en el ámbito formal y estructural del código personal elaborado, hasta qué punto lo es dentro de un ámbito en el que lo más característico es la revisión y el reciclaje.

O si bien la novedad no es ya tanto lo material sino el cómo se presenta la obra bajo la revisión de códigos anteriores – modelos exteriores y modelos interiores al proceso creativo y al propio código del artista- y el cómo éstos han sido reciclados. Ya no hablamos solamente de la revisión de la tradición desde una óptica actual, sino de unos procesos creativos abiertos a la autorrevisión de sus propios elementos formales y materiales, los creadores se leen y se miran a sí mismos, reinterpretan su propia obra y se

convierten en endógamos. Esto es, una concepción diversa de las prácticas, los discursos y el juego textual es lo que ha sustituido a los modelos modernos.

En definitiva, estas son las cuestiones genéricas que han hilado este trabajo de investigación, desvelando el entramado de relaciones que se da en cada proyecto personal y dando lugar a la propuesta de contraste que evidencia cómo los artistas elegidos confluyen desde la diversidad en una corriente de pensamiento cultural: la *Deconstrucción*.

En estricta fidelidad a la teoría lingüística postestructuralista, habrá que insistir que el pasado como referente se encuentra puesto entre paréntesis y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos. El problema de la forma del tiempo, de la temporalidad, y de la estrategia sintagmática que ha de adoptar en una cultura dominada por el espacio y por una lógica espacial. Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus pretensiones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que las colecciones de fragmentos y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio.

En este sentido, nos planteamos cómo se reconsideran y se producen en nuestro campo, las formulaciones que llevan los nombres de *textualidad*, *écriture* o *escritura esquizofrénica*, conceptos hacia los que se vuelven los análisis de autores como *Jameson*, *Deleuze* o *Lacan*, entre otros.

*Lacan* describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significativa, en la trabazón sintagmática de la serie de significantes que

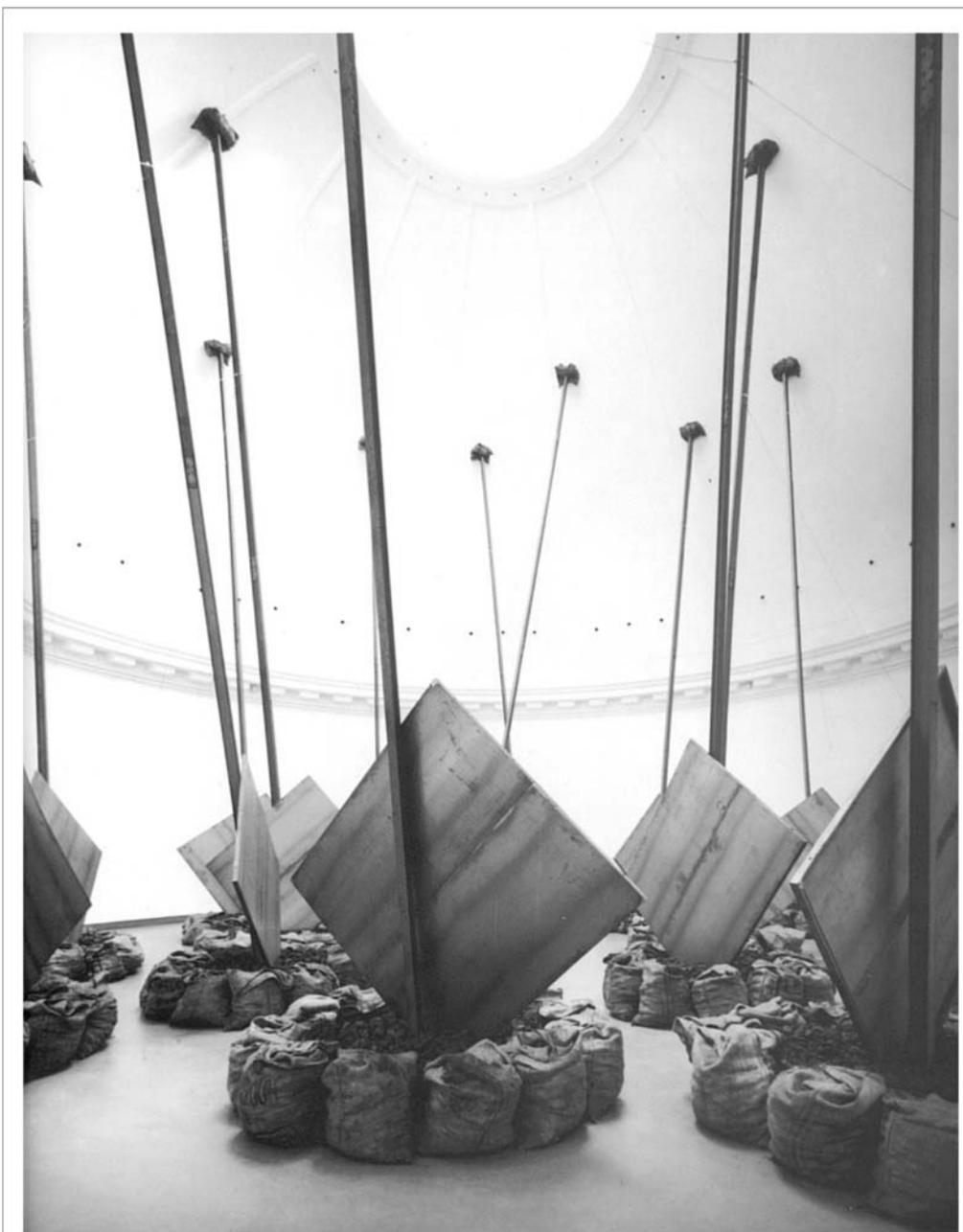
constituye una aserción o un significado. La tesis de que el sentido no es una relación lineal entre significante y significado, entre la materialidad del lenguaje y un concepto o un referente.

Bajo esta idea, el sentido nace en la relación que liga a un significante con otro significante: lo que llamamos el significado ha de considerarse ahora como un efecto de sentido, como el reflejo objetivo de la significación generada y proyectada por la relación de los significantes entre sí. Si esta relación queda rota, si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos.

Lo que nos cuestionamos es de qué manera revierte esta idea en la estética formal y en los conceptos que guían los procesos creativos, en vistas a su presentación e interpretación.

En el contexto que deseábamos analizar, esta experiencia nos sugería las observaciones siguientes: la ruptura de la temporalidad, libera súbitamente este presente temporal de todas las actividades que lo llenan e intencionalmente hace de él un espacio para la *praxis* y no para la mera observación estática.

Aislado de este modo, el presente envuelve pronto al sujeto con una indescriptible vivacidad, una materialidad perceptiva que escenifica fácticamente el poder del significante material totalmente aislado, como canal para los conceptos que ya en esta instancia son resultado a posteriori de la experiencia perceptiva, totalmente relativizados por las múltiples interpretaciones de que son fruto.



Jannis Kounellis

*Sin título*, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo 1995.

Caracterizar la experiencia postmodernista supondrá partir de una fórmula paradójica: la diferencia relaciona.

La propia crítica norteamericana reciente, desde *Machery*, se ha ocupado de subrayar las heterogeneidades y discontinuidades profundas de la obra de arte, que ya no se presenta de forma unificada u orgánica, sino prácticamente como un almacén de desperdicios o como un cuarto trastero para subsistemas disjuntos, impulsos de todo tipo y materiales en bruto dispuestos al azar. La reordenación en miras a las experiencias personales prima sobre los objetos, así la disposición es fundamental, su sentido narrativo guiando la combinatoria de los elementos utilizados.

En resumen, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación. En cualquier caso, las teorías de la diferencia han mostrado una tendencia a exaltar la disyunción, hasta el punto de que los materiales de un discurso tienden a dispersarse como conjuntos de elementos que mantienen relaciones de mera exterioridad, separados unos de otros.

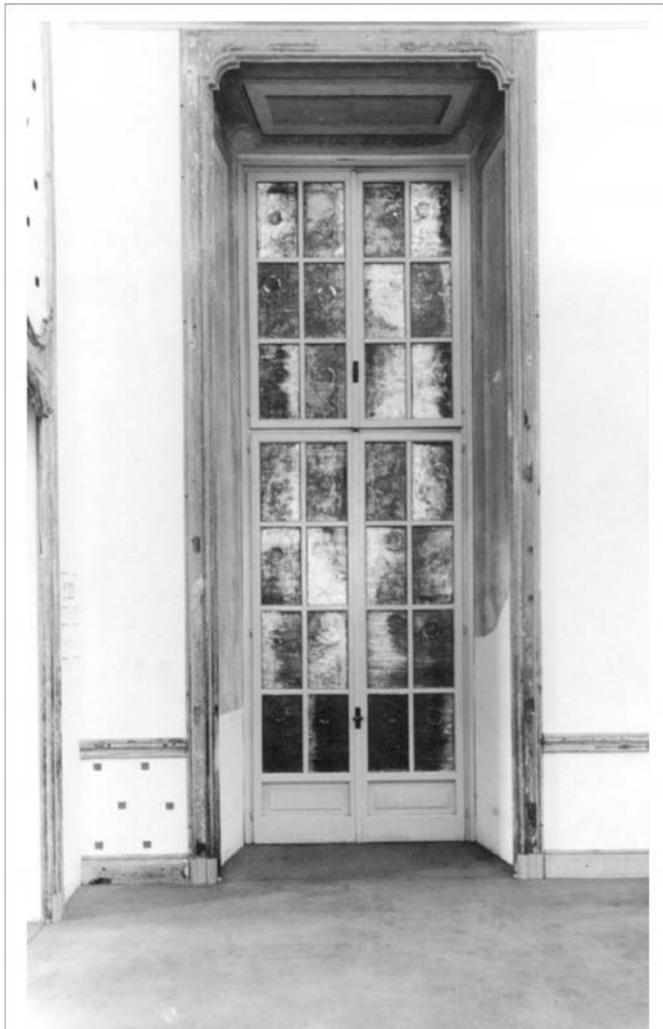
En las obras postmodernas más interesantes sin embargo, se puede detectar un concepto más positivo de las relaciones que reconduce su propia tensión hacia la noción misma de diferencia, y es esta misma forma de relación la que llega a ser un modo nuevo y original de pensar y percibir.

Al espectador postmodernista se le pide pues, que contemple todas las pantallas a la vez, en su diferencia radical y fortuita. A este espectador se le invoca a elevarse al nivel en que la percepción vívida de la diferencia constituya en y por sí misma un nuevo modo de comprensión de lo que se

acostumbraba a llamar *relación*: algo para cuya definición el término *collage* y *pastiche* utilizados anteriormente, no son más que una denominación pobre, que solo puede ser aplicada a una fase de mutación previa a lo postmoderno.

En la arquitectura y las artes que han propuesto su discurso como *Intervención*, pueden considerarse como paradigma del papel central que el procesamiento y la reproducción desempeñan en la cultura postmoderna: los reflejos fragmentados y distorsionados de una inmensa superficie de vidrio a otra, la disposición de obras como elementos dispersos, formando microespacios, dentro de y entre espacios dados, las estructuras de macla formada por la inclusión de diversos puntos de vista, pervirtiendo la propia percepción perspectiva de las mismas. Bajo esta óptica, tanto la arquitectura deviene instalación como la instalación escultórica deviene arquitectura.

Se ha producido una mutación en el objeto, e incluso ha sido acompañada por la mutación equivalente del sujeto. Así las nuevas propuestas se presentan como un imperativo que ordena el nacimiento de nuevos órganos, la ampliación de nuestra sensibilidad y de nuestro cuerpo hasta unas dimensiones nuevas.



Jannis Kounellys

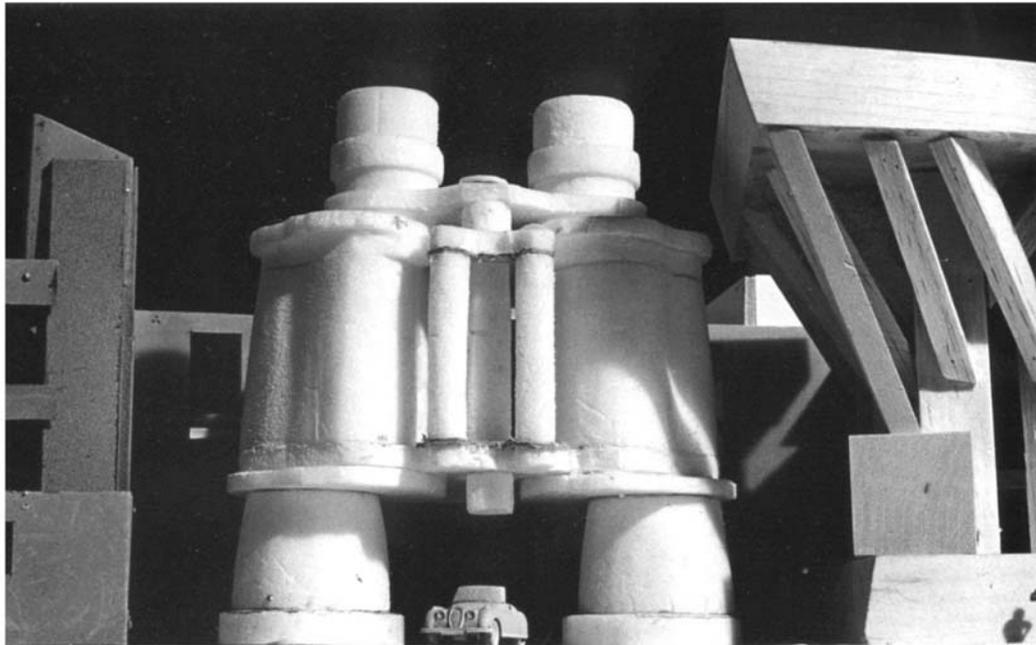
*Sin título*, 1998.

La opción propiamente postmoderna del desarrollo de arquitecturas e instalaciones con un carácter parasitario, aquellas construcciones que antes bien que competir con los espacios existentes, subsisten entre ellos sin responder a los principios dados, por decir habituales del urbanismo y la arquitectura tradicional: se sitúan entre, sobre, dentro, total o parcialmente. O bien los edificios con carácter objetual, con un referente formal y simbólico descontextualizado a través de la escala y la función, recordando las

intervenciones de *Claes Oldenburg* en colaboración con *Frank O. Gehry*: el pórtico que es un prismático.

Sabemos que en cualquier caso, la teoría arquitectónica y escultórica más reciente ha comenzado a utilizar los resultados obtenidos en otros contextos por el análisis narrativo y que pretende, considerar nuestros trayectos físicos a través de estos edificios e instalaciones como posibles

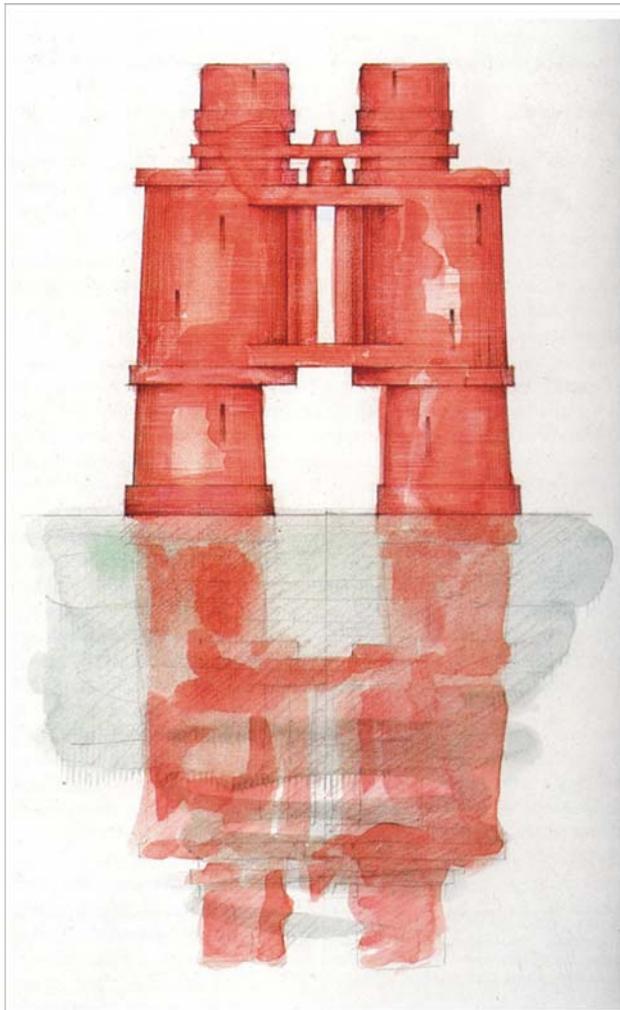
historias o relatos, como trayectorias dinámicas y paradigmas narrativos que a nosotros, sus visitantes se nos exige satisfacer y completar con nuestros cuerpos y movimientos.



**Main Street 1975-1986**  
Venice-California

La metamorfosis del proyecto de Main Street es la incorporación de un edificio de entrada en forma de prismáticos diseñado por Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen en 1984.

Este espacio nos impide utilizar el lenguaje del volumen tanto como los propios volúmenes, puesto que ya es imposible calcularlos. Se ha colmado totalmente el vacío de que está inmerso en ese elemento, sin ninguna de las distancias que en otros tiempos hacían posible percibir perspectivas o volúmenes, sino por múltiples distancias. Se está lleno en este hiperespacio, con el cuerpo y con los ojos.



Diseño para la Theater Library for Venice con la forma de binoculares, de Claes Oldenburg, 1984.

Lápiz, lápiz de color, tiza y acuarela sobre papel de 75 x 100. Colección del artista.

Esta última transformación del espacio ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para auto ubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones y para cartografiar cognitivamente, su posición en el mundo exterior representable.

A continuación, vamos a dar paso al desarrollo de la primera parte del presente trabajo de investigación. Esta primera parte de nuestra tesis está constituida por el análisis individual de tres proyectos de investigación: el primer proyecto que presentamos es la obra realizada por el arquitecto *Peter Eisenman*. Los otros dos proyectos son los realizados por dos escultores contemporáneos que son: *Angeles Marco* y *Bruce Nauman*.

Igualmente hemos acotado un periodo temporal que abarca desde 1965 a 1995 aproximadamente, centrándonos en fases de trabajo de los artistas que han supuesto por un lado, la elaboración de su código personal o lenguaje característico, por otro la configuración de su propia mecánica procesual y conceptual que toma concreción a través del lenguaje en las propias obras.

Puntualmente hemos trabajado no solamente la obra realizada sino también, aquellos proyectos de estudio que han tenido un carácter experimental de interés, independientemente de que en algunos casos no hallan sido realizados. Sin embargo, hemos considerado necesario analizarlos por considerarlos clave en la elaboración del lenguaje personal y también, porque si no de una manera directa, indirectamente han sido reflejados o incorporados mediante variantes formales, en proyectos posteriores que sí han sido llevados a término.

En cada uno de los proyectos individuales, hemos tratado de observar y desvelar las claves relativas a los siguientes aspectos generales:

En primer lugar, todo aquello relativo a la forma: los elementos formales básicos con los que el artista trabaja, los materiales y los recursos técnicos así como los conceptos que los guían dentro de una determinada

corriente cultural. También, las estructuras relacionales que derivadas de los elementos mínima articulan las obras, a la manera de una mecánica constructiva particular.

Las consideraciones sobre el espacio, los conceptos de lugar y sitio que se plantean a partir de la revisión de las categorías históricas.

Consecuentemente las consideraciones sobre la percepción y la reflexión sobre un sujeto fenomenológico, el espectador análogo al yo individual y dentro de esta concepción las consideraciones sobre la escala y la dimensión.

Dentro de estos apartados genéricos que por decir de alguna manera, hilan la investigación de la obra de cada artista se irán desglosando y relacionando los diversos aspectos de manera pormenorizada, para dar respuesta a las cuestiones planteadas a lo largo de esta introducción.

En la segunda parte de este trabajo de investigación, hemos realizado un capítulo dedicado a las observaciones de contraste de los tres proyectos, las cuales nos permitirán justificar nuestro planteamiento. Un capítulo dedicado a las consideraciones sobre el nivel de revisión que es fundamento de los proyectos y un último capítulo dedicado a las conclusiones de esta investigación.

Por último, deseamos referirnos al como ha sido presentado este trabajo de investigación en el sentido de que no hemos desarrollado un análisis a manera de catálogo, diseccionando cada apartado de manera lineal y consecutiva. Hemos intentado que en todo momento en el análisis de las obras primara el sentido de unidad de las mismas dentro de la dispersión

y la recomposición permanente, en la cual estas cumplen su ciclo de existencia viva.

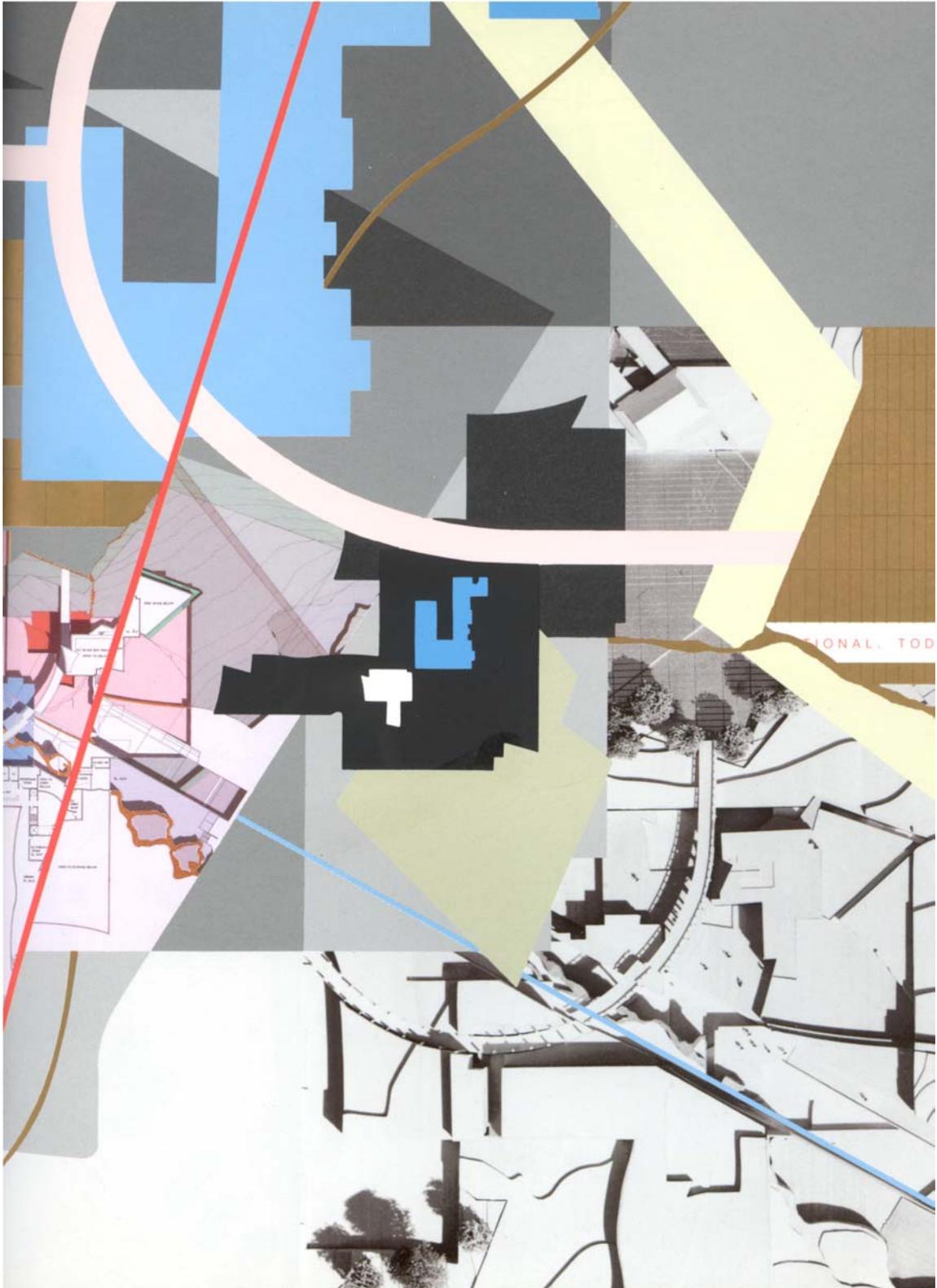
## *PRIMERA PARTE*

*Análisis de tres procesos creativos en la Postmodernidad:  
Peter Eisenman, Angeles Marco y Bruce Nauman*

*NINGUNA COSA ESTÁ (ES)  
DONDE FALTA LA PALABRA, sino que  
se trata de: “un “es” se da, donde la  
palabra se quebranta”.*

Martin Heidegger

*Peter Eisenman*  
*La Arquitectura como Intervención*  
*1967-1992*



*“Architecture becomes the intervention into and the invention of stories...”<sup>1</sup>*

El objeto, la arquitectura, y el objeto “en”, la arquitectura en relación con un espacio dado, son los dos principios fundamentales en torno a los cuales giran las propuestas arquitectónicas de *Peter Eisenman*. En las interrelaciones de ambos, el objeto y el objeto “en”, es donde encuentra ámbito el concepto de intervención que nos aporta las primeras claves sobre las cuales se desarrolla la interpretación de su obra.

La primera consideración en orden a esta idea, que tomaremos como punto de partida para analizar su obra, será la de observar como define *Eisenman* la noción de intervención, en la medida en que dentro de su propuesta de trabajo analiza progresivamente la carga conceptual que conllevan las categorías específicas al campo arquitectónico y los elementos estructurales utilizados.

Valoraremos primeramente cómo ha evolucionado este concepto desde sus proyectos iniciales de las *Houses*, tanto las edificadas como aquellas que han quedado en proyecto, hasta ser aplicado en construcciones de gran escala. Paralelamente a su propuesta de intervención, hemos observado que *Eisenman* en la propuesta inicial de todo proyecto, valora por sistema la propia historia<sup>2</sup> del solar como un argumento pretextual para dar entrada a los referentes de diseño y estructura organizativa de sus conjuntos.

---

<sup>1</sup> La arquitectura deviene intervención en tanto invención de historias.

<sup>2</sup> Utilizamos aquí el término historia según la acepción de Gianni Vattimo, entendiendo por historia el proceso objetivo dentro del cual estamos inmersos, la historicidad alude por tanto a un determinado modo de tener conciencia que formamos parte de ese proceso.

Por lo tanto, apreciaremos que la noción de Intervención es un concepto que se mantiene en el inicio del proceso, en su desarrollo y en su conclusión.

En el ámbito de su trabajo, el argumento pretextual es una especie de arqueología del crecimiento y de la evolución de los asentamientos humanos. A primera vista, podemos considerar que la Intervención planteada por el autor viene generada dentro de una idea de readaptación y variación de ordenes organizativos basados en la reutilización de estructuras que están implícitas en lo que podríamos llamar la *arqueología* del terreno.

Dicha consideración de la arqueología viene determinada por las características del espacio dado, una historicidad definida por los procesos de crecimiento urbanístico anteriores. Esta noción de historia no solo atenderá a las variaciones del trazado urbano, sino también a las diversas funciones, que en tiempos cronológicos distintos ha tenido el lugar. Este aspecto, conlleva unas características distributivas, significativas y estéticas.

Así por ejemplo, *Eisenman* trabaja en proyectos como el *Wexner Center for the Visual Arts and Fine Arts Library*<sup>3</sup> o en el *Parc de la Villete*<sup>4</sup>, la estratificación del terreno y los diversos aspectos que caracterizaron al mismo en distintos tiempos consecutivos. A partir de los planos que racionalizan dichos terrenos considera tanto la composición espacial en el plano horizontal como la función en tanto portadora de significado.

Sabemos que en Estados Unidos la configuración urbana está basada en una distribución reticular regular, a modo de red, generada a partir

---

<sup>3</sup> Proyecto realizado en Ohio State University, Columbus, Ohio 1983-89.

<sup>4</sup> Proyecto realizado en el Parc de la Villete, París, France 1986.

---

del cuadrado el cual se amplía sucesivamente en sentido longitudinal y transversal.

Los primeros ensayos de *Eisenman*, en su conocida fase de arquitecto experimental, a mediados de la década de los años sesenta y durante los setenta periodo en el que desarrolla sus proyectos de las *Houses*<sup>5</sup>, estuvieron basados en las variaciones formales a partir del cubo.

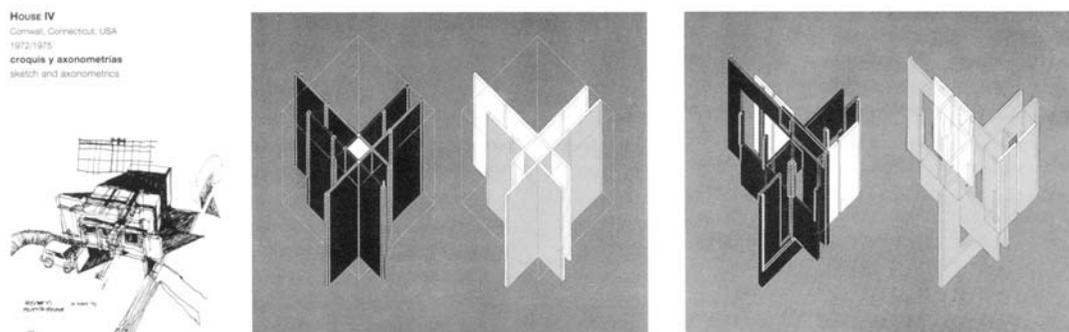
En estas once casas toma como elemento modular base el cubo, atendiendo a dos tipos de variación: en primer lugar la observación y localización de formas en el cubo mediante el vaciado de diedros internos, a partir de sus ejes longitudinal y transversal, de manera que surge la forma en L. En segundo lugar obtiene variaciones mediante la combinación de dicha unidad modular con otras unidades mediante superposiciones, traslajos, desplazamientos y giros a partir igualmente de los ejes axiales longitudinal y transversal.

En estos proyectos, podremos considerar que se encuentra en una fase de investigación previa centrada en el análisis de un elemento mínima simbólico, el cubo en cuanto habitáculo. El estudio de sus posibilidades de variación estructural íntima a partir de los ejes vertical y horizontal, es pues previo al crecimiento en formas reticulares como ocurre en intervenciones realizadas a gran escala. Así pues las *Houses* son el laboratorio formal en el que estructura conceptos que posteriormente son aplicados directa o indirectamente a través de variaciones compositivas.

---

<sup>5</sup> Realiza una serie de once casas a través de encargos personales. Cada una lleva su número que responde al orden cronológico de realización.

---



De esta manera el cubo en cuanto forma, es presentado como referente tanto del habitáculo cerrado como de las categorías que implícitamente se le asocian, es decir la de función-refugio y la de lugar-sitio según la arquitectura tradicional. En estos proyectos presenta en unos casos, el cubo como volumen sólido, total o parcial. En otros los presenta como una estructura reticular translúcida, es decir con sus aristas y ejes vistos y muros de cristal, propia de las innovaciones modernas llevadas a cabo por movimientos históricos como el Constructivismo y el Racionalismo<sup>6</sup>. En algunos casos, investiga la combinación de ambas variaciones formales, sólida y translúcida. De esta manera, los elementos modulares básicos de su trabajo en este periodo que posteriormente formarán parte de su lenguaje personal, son el cubo y la retícula generada a partir del cubo en la línea de *Sol Lewitt* y *Le Corbusier*.

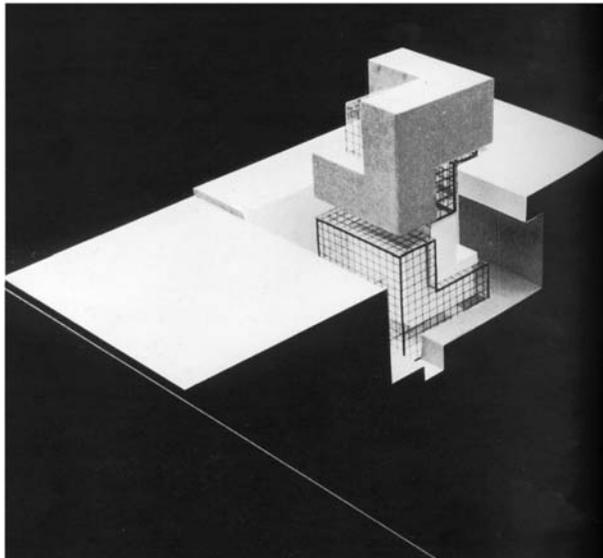
En los proyectos actuales, esta idea considerada a primera vista es uno de los elementos que ha sido desarrollado como predominante constructivo en el ámbito visual y significativo de esa primera ruptura con la categoría de sitio-refugio. La cuestión está en evidenciar que este tipo de

---

<sup>6</sup> En algunos movimientos modernos, una de las claves fundamentales o innovadoras fue la modificación o sustitución del muro como límite separador de espacio interior (sitio - refugio) y espacio exterior (lugar) circundante, por planos o superficies cristal que intentaban unificar visualmente distintas zonas. Esto es algo que ya se hizo en la modernidad e incluso en

estructura no sea considerado únicamente como una variación más o menos estética, sino como un elemento conceptual y constructivo, que ha dado entrada a diversas concepciones perceptivas que implican directamente al espectador como un elemento necesario y activo que dinamiza la arquitectura.

Como primera observación podemos determinar que la unidad



House 11a para la familia Forster.  
Palo Alto, California 1978.

El objeto más pequeño es demasiado minúsculo para constituirse en refugio; sin embargo plantea la cuestión de si se trata de una casa o de la maqueta de una casa. El objeto de tamaño intermedio podría ser una casa pero contiene en su interior al objeto más pequeño. ¿Es una casa o un museo de casas? El objeto más grande es el doble del mediano, pero ¿cómo podría definirse?

Las secuencias y las relaciones recíprocas entre los objetos provoca la discusión de la idea misma de significado como producto de una función.

modular utilizada por este autor, coincide con la unidad modular utilizada en Norteamérica para dentro del urbanismo organizar el terreno. En este sentido, nos planteamos que la categoría de orden y proporción en las vertientes de organización compositiva y espacial, es representada por este elemento.

Consecuentemente, podremos considerar el cubo como un elemento simbólico de los valores de categoría y orden, y que precisamente por esta

razón, lo elige como elemento modular base de su trabajo.

---

proyectos constructivistas realizados entre 1914 y 1920 aunque quedaron solamente

---

Paralelamente, al sentido simbólico atribuido a este módulo base, pensamos que trabaja este elemento porque está dentro de un lenguaje específico que le interesa como es el *Minimal* de influencia *Constructivista* y *Racionalista*.

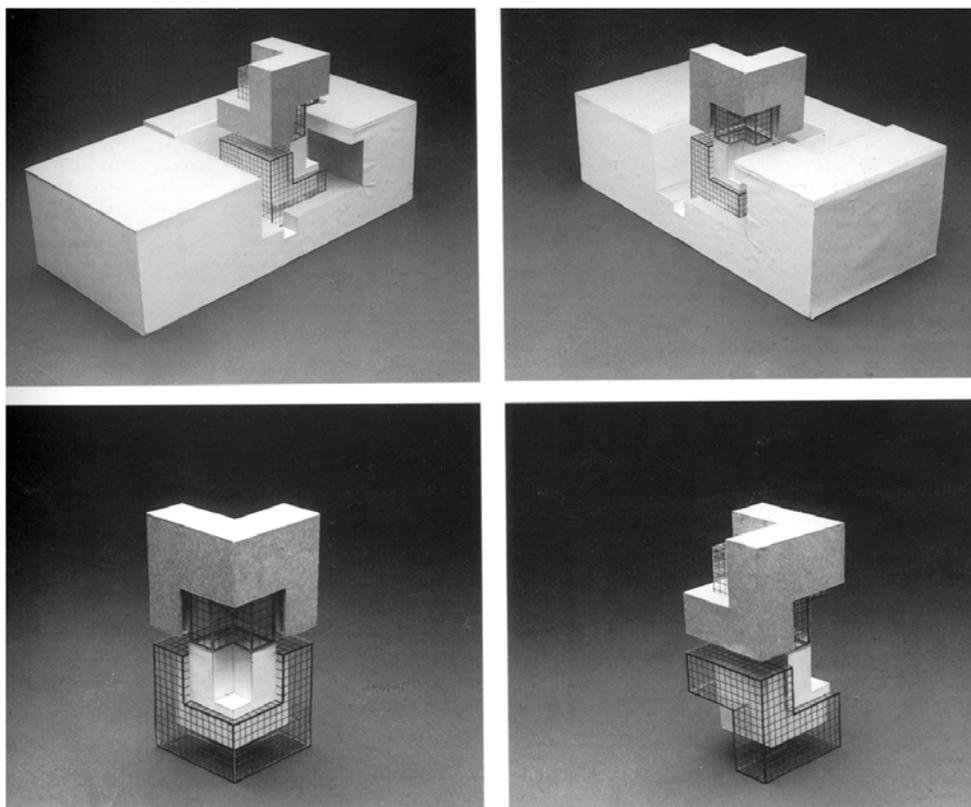
Como hemos observado anteriormente, en la *House 11<sup>a</sup>* realizada para la familia *Forster* en California, estudia a pequeña escala el tipo de variaciones geométricas que posteriormente aplica en diversos proyectos urbanísticos más complejos. A través de estas variaciones geométricas, podría evidenciarse una dis-funcionalidad de la arquitectura en la que se produce una ruptura total del objeto arquitectónico completo y cerrado a favor de la discontinuidad y la alternancia de totalidad y fragmentariedad en orden a la forma básica utilizada: el cubo y la retícula, atendiendo a la finalidad de crear espacios indefinidos.

Si observamos con detenimiento las maquetas de esta casa proyecto aisladas de su entorno, no sabemos si realmente estamos viendo la maqueta a escala de una escenografía, la maqueta de un objeto escultórico, la maqueta de un espacio vivienda ficticio o una figura imposible.

De esta manera, el hecho de haber desviado la función arquitectónica hacia las relaciones recíprocas entre las partes de la arquitectura, objetuándola, será una de las primeras nociones que cuestionarán las categorías tradicionales de este ámbito. El refugio estable se transforma es un espacio inestable, contradictorio, virtual, abierto a la percepción cambiante del espectador, el cual deberá resituarse conceptual y físicamente en los diversos niveles que coexisten de manera ambigua.

La relación entre forma y significado en arquitectura es el núcleo temático de la investigación que *Peter Eisenman* lleva a término en sus *Houses*. Quizás sea en la número once, donde su temática queda evidenciada de una manera más radical que en las anteriores.

Sin embargo, lo que sí es una constante es en primer lugar, la consideración del propietario como un intruso que intentará tomar posesión y destruirá o rearticulará la unidad y la totalidad inicial de la estructura arquitectónica, aunque sometido a una estructura formal con ausencia virtual



Maquetas de estudio de la House 11a.  
Familia Forster. Palo Alto, California 1978.

de significados predeterminados. Así, según el autor *el “vacío” interior de la estructura parece cumplir la función tanto de perspectiva como de escena, y debe entenderse como un estímulo consciente para la actividad del inquilino*<sup>7</sup>.

Una arquitectura participativa que propone y sitúa al espectador, al inquilino o al transeúnte en un espacio parcialmente indeterminado. De esta manera tratará de proporcionar una estructura organizativa susceptible de ser entendida y por tanto, habitada de maneras diversas. La condición *sine qua non* será en todo momento, la creación de una estructura a modo de entramado que cumpla las condiciones de ambivalencia, multivisión interior y exterior e incluso multidimensión, mediante los recursos de repetición y alternancia.

En consecuencia, las posibilidades perceptivas y formales de relación entre estancias, conforman un nuevo concepto de la totalidad entendido desde la fragmentariedad, la sucesión y la secuencialidad.

Los recursos utilizados son básicos: tanto el elemento modular cúbico y los elementos esenciales estructuralmente, pilares y fachadas, como el recurso de utilizar una progresión o sucesión de ambos, distorsionados en unas ocasiones, en otros girados entre sí.

Así por ejemplo, en su *House II* realizada en *Vermont* en 1969-70, *Peter Eisenman* afirma lo siguiente sobre su trabajo: ya que el edificio ha sido concebido como una progresión del exterior al interior, no existe una fachada concebida como plano ni una superficie del volumen construido en la

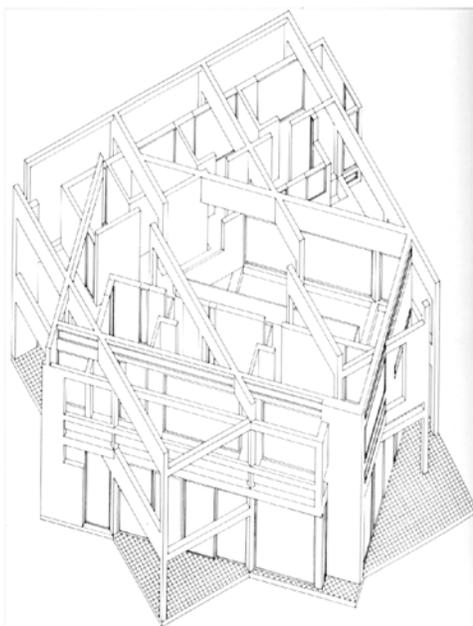
---

<sup>7</sup> *Eisenman*, Proyecto para la *House III*, Lakeville, Connecticut 1969-71.

que podamos prever una distribución interior. Se trata tan sólo de una serie de planos que se suceden desde fuera hacia dentro.

House III.  
Lakeville, Connecticut 1969-71

House III es la tercera en la serie de proyectos de casas destinadas a la investigación de la naturaleza partiendo de la relación forma-significado en arquitectura. No es tan importante la plenitud de la estructura formal tal y como ha sido concebida por el arquitecto, sino sobre todo la ausencia virtual en el ambiente, de significados predefinidos. Esto logra dar al inquilino una sensación de exclusividad que dialécticamente actúa para generar una nueva manera de participar que ya no se preocupa de introducir una idea preconcebida de "buen gusto" o de llevar a cabo algún "esquema coordinado" tanto por parte del propietario como del arquitecto. Dado que su participación se produce como respuesta a una estructura dada, el propietario se encuentra pues trabajando contra ese proceso mismo. El diseño, cuando intenta llegar a un acuerdo con este sistema deja de ser decoración y se convierte en un proceso de investigación sobre la capacidad latente de cada uno para entender el espacio creado por el hombre.



En la *House III* esta sucesión será además distorsionada por un giro entre ambas unidades modulares de partida, ya que el cubo lo estamos reconstruyendo a partir de la percepción y actualización de sus encuentros

fragmentarios, pero no porque nos sea presentado como tal, es decir en su integridad, sino en su discontinuidad.

Para *Eisenman*, los pilares y los muros son elementos formales y significativos ya que han implicado histórica y técnicamente una función. Dentro de su proyecto, son tratados como elementos lingüísticos más que estructurales, en el sentido de que forman parte de un discurso sobre el espacio de la casa y sobre la forma, que dentro de un sistema redundante y ambivalente dice bien poco de la estructura portante de la casa y mucho sobre sus posibilidades perceptivas y formales de relación. Con esta valoración conceptual, se pervierte el concepto de categoría funcional con la introducción de lo innecesario, lo excesivo y lo reiterativo.

Establecidas las claves de sus propuestas conceptuales y formales, así como los condicionantes y elementos de su lenguaje personal, en el desarrollo de las once casas, *Eisenman* amplía aquellos a partir de los años ochenta a gran escala, mediante la realización de sus proyectos arquitectónicos en instituciones públicas y privadas.

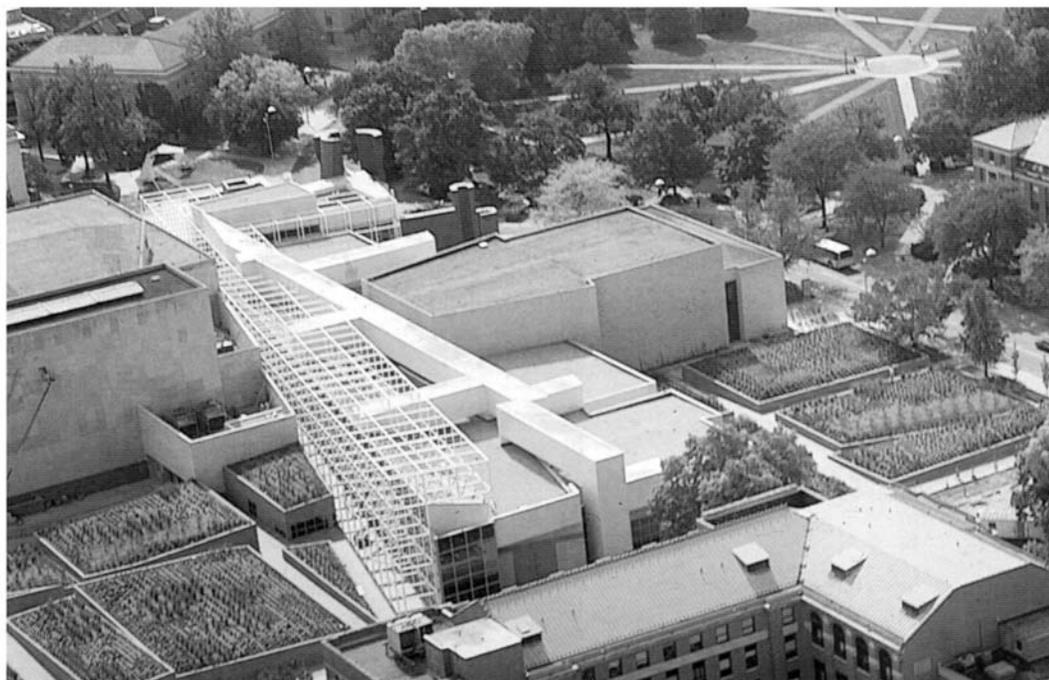
Desde nuestra opinión personal, su proyecto clave en esta década es el *Wexner Center for the Visual Arts and Fine Arts Library*, realizado en la Universidad de *Ohio* en *Columbus*<sup>8</sup>. Este edificio culmina en primera instancia sus investigaciones precedentes sobre las relaciones de forma y significado cuestionando las categorías tradicionales de estructura, lugar y sitio.

En este proyecto lleva a término una especie de reconstrucción fragmentaria de la retícula histórica del terreno, es decir de la planimetría

---

<sup>8</sup> Realizado entre 1983 y 1989

urbana dada. Esta reconstrucción toma como punto de partida las diversas fases de su crecimiento urbano y la voluntad de crear un espacio intersticial en una zona significativamente determinada del terreno y por tanto en un solar inexistente.



*Wexner Center for the Visual Arts and Fine Arts Library. Ohio State University. Columbus Ohio 1983-89.*

El edificio en efecto es una intervención mínima entre dos construcciones existentes y contiguas al campus. La espina distributiva central del nuevo edificio resuelve el problema del encuentro entre la geometría del campus y la de la ciudad. Una parte de la estructura se alinea con la cuadrícula urbana de Columbus, la otra con la cuadrícula interna del campus, girada 12 grados respecto de la primera.

Así, se establece un paralelismo entre la red urbana y la red del campus con el edificio, que dan lugar a la intersección de dos estructuras modulares que son el eje organizativo del mismo. No solamente se produce esta condición, sino que existe también una relación entre la red urbana y el

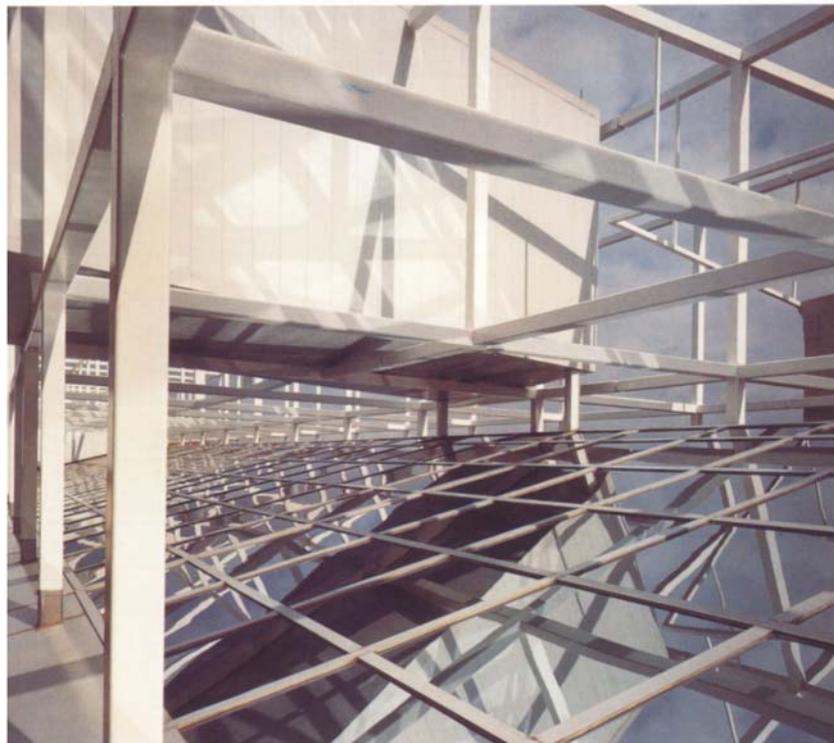
módulo base de la construcción, generando variaciones sobre sí mismo y entrecruzando puntos de vista. Es decir, estas variaciones en unos casos obedecen a una representación racionalizada y codificada como es la planta, el alzado o el perfil; en otras obedecen a puntos de vistas procedentes de la percepción perspectiva, los cuales se manifiestan en los cubos o secciones del mismo abatidas, escorzadas, formas trapezoidales entrecortadas o interseccionadas como si fueran una macla, las cuales obedecerían a una visión subjetiva e inestable correspondiente a un espectador.

Ante esta primera apreciación cabe plantearse si el proceso de reconstrucción que lleva a término es esta obra, tanto en su construcción definitiva como en la propuesta teórica que justifica en sus escritos en tanto objetivos conceptuales a cuestionar, implica en primer término la aplicación de la idea de descontextualizar la arquitectura.

¿Supone la descontextualización no solamente alterar valores intrínsecos a la arquitectura, sino también aquellos que forman parte del contexto?. Y si esta intención es un objetivo prioritario, ¿qué es el contexto para la arquitectura?

¿Podemos considerar el hecho descontextualizador justificado por un motivo temático, como la extracción de elementos que no pertenecen a nuestro momento contemporáneo para argumentar la introducción de elementos discordantes en ese orden nuevo pretendemos crear, como es la introducción de la diagonal y el movimiento perceptivo visual?

¿Podemos considerar como contexto el solar a intervenir, es decir el urbanismo actual con sus características genéricas y unitarias?



*Wexner Center*  
Detalles exteriores del andamiaje reticular

Por otra parte, contamos con un factor esencial en todas sus justificaciones: la memoria histórica del lugar, la cual es mera interpretación a partir de datos racionalizados en los planos y la retícula urbana. Sin embargo, esta memoria histórica unida a la temática puede transformarse en una noción *a-contextuada*, subjetiva en el momento seleccionamos y reconstruimos fragmentos en orden a una intencionalidad temática, de ahí que el sitio obedezca siempre a sucesiones de elementos en los que se articulan diferentes puntos de vista, con el objeto de provocar cierta ambigüedad y confusión perceptiva, tergiversando los sitios localizados como estancias dentro de la arquitectura tradicional y los muros entendidos como límites.

#### *Intervenir en el A-Topos y el cuestionamiento de la Arquitectura*

Intervenir e instalar son dos nociones implícitas y consecuentes entre sí. Cuando *Eisenman* plantea la idea de entender la arquitectura como intervención, e introduce de diversas maneras la idea de carácter filosófico de trabajar el *a-topos* frente a la idea de *topos* tradicional, toma como punto de partida la investigación de las relaciones entre forma, significado y función.

No podemos dejar de remitirnos a la propia definición de intervenir, en tanto en cuanto supone transforma, alterar o introducir en algo dado unos elementos que nos proporcionen una lectura diferente de lo dado. Es decir, que generen un *ambiente* o un discurso que bien complemente o bien distorsione dicho espacio, algo que lo modifique y por tanto pueda alterar temporal o definitivamente el propio concepto de *topos*.

Podríamos aventurar en una primera lectura, que la intervención en la obra de este autor, viene guiada por o dentro de una especie de combinatoria basada en la interrelación de elementos extraídos de la arqueología del terreno, los cuales han sido significativos o han determinado la historia del espacio dado, en sus propios términos del solar, para construir el nuevo proyecto. En este sentido, re-actualiza<sup>9</sup> elementos que ya existen en el ámbito organizativo utilizándolos como ejes compositivos para la nueva estructura.

Así por ejemplo, en el *Wexner Center* de Columbus combina el eje de la red del campus con el eje de la red de *Columbus*, con lo que obtiene dos ejes axiales interseccionados en torno a los cuales construirá el proyecto.

La cuestión fundamental será poder describir qué entendemos por el concepto de *Topos*.

*Topos* o noción de *lugar* es un concepto acerca del cual se ha discutido mucho desde la antigüedad y siempre, en cuanto a la relación entre lugar y espacio, o entre lugar y sitio dentro del espacio.

Ya *Aristóteles* en su *Libro IV* de la Física, apunta y contrasta diversos aspectos que pueden llevarnos a entender o considerar una noción de lugar que de alguna manera se encuentra o influye en los fundamentos de la arquitectura.

---

<sup>9</sup> El término re-actualizar lo introducimos aquí con referencia al término platónico de actualización, relativo a la idea de traer al presente mediante el ejercicio de la memoria sucesos, acontecimientos,... pertenecientes a un momento pasado. Es decir, re-actualizar lo entendemos aquí como hacer presente de manera efectiva elementos que existen en el entorno de manera más o menos evidente, utilizándolos con una finalidad.

---

Entre todas ellas, las que consideramos como rasgos que podrían darnos idea de aquello a lo que se refiere la noción de lugar actual son las siguientes: para *Aristóteles*, el lugar no es algo indeterminado, *puesto que si lo fuera sería indiferente para un cuerpo determinado estar o no en un lugar determinado. Pero no es indiferente, por ejemplo, para cuerpos pesados tender hacia el lugar de “abajo” y para cuerpos livianos tender hacia el lugar de “arriba”*. Igualmente afirma, que *el lugar, no es ni el cuerpo (pues si lo fuera no podría haber dos cuerpos en el mismo lugar en diferentes momentos), ni tampoco algo enteramente ajeno al cuerpo*.

Dos afirmaciones que me parecen realmente interesantes, y que puede entenderse que influyen en la concepción del lugar desde un punto de vista arquitectónico, y por qué no escultórico-objetual, son aquellas de que *el lugar se define como un modo de “estar en”* y que igualmente, *puede definirse como el primer límite “inmóvil del continente”*, en el sentido de que la primera concepción presupone la existencia de un ser que observa y está, por así decir un *ser empírico*, mientras que la segunda puede ser asociada al espacio circundante respecto de un objeto o del propio ser que existe, observa o habita.

En general, es importante considerar en estas diversas acepciones que contribuyen a la definición del concepto de lugar *Aristotélico*, un razonamiento que está basado en una especie de método dialéctico, afirmando y negando a la vez la *subsistencia ontológica* del lugar. Es decir, afirmando que el lugar es separable de los objetos y también que no es enteramente separable, con lo que todo cuerpo sensible tiene un lugar según seis especies<sup>10</sup> diversas: alto y bajo, delante y detrás, izquierda y derecha.

---

<sup>10</sup> El término especie lo traducimos aquí como categoría.

Como vemos son las diferencias básicas o categorías de orden compositivo-espacial que han sido aplicadas a lo largo de la historia dentro de la representación y sus sistemas, tomando como punto de referencia el centro equivalente al yo perceptivo, es decir al espectador.

Igualmente, encontramos en la antigüedad variaciones sobre lo mismo, las cuales aportan nociones a dicho concepto, como por ejemplo la desarrollada por *Platón* en el *Timeo*. *Eisenman* en algunos casos apoya sus definiciones del concepto de *a-topos* en la relectura de los clásicos, quizá porque ya de sus propuestas arrancan como hemos visto las categorías básicas de orden compositivo-espacial e igualmente es de aquellas de dónde extraemos una concepción del lugar como algo limítrofe no exactamente definible, entre la zona circundante y el receptáculo-refugio.

La definición platónica de lugar sugiere dos condiciones contradictorias y simultáneas. Igualmente es importante constatar, que para definir el lugar parte de la idea de receptáculo (*chora*) como algo situado entre lugar y objeto, entre continente y contenido. Es casi seguro que en este sentido mantiene un paralelismo con Aristóteles, ya que el receptáculo viene definido o parece equivalente a la fachada, que entenderíamos como *el primer límite inmóvil* entre lo circundante y el sitio-contenido o espacio habitable. *Platón*, en el *Timeo*, define el receptáculo como *la arena de la playa: no es un objeto ni un lugar, simplemente la huella del movimiento del agua, que marca la línea de la marea alta y deja un nuevo signo de erosión en cada retraimiento de la ola.*

En este sentido, el receptáculo y la noción de lugar que podemos apreciar a partir de la primera parece ser algo totalmente susceptible de ser interpretado a partir de acontecimientos móviles, indeterminados.

Podemos considerar que el concepto tradicional de lugar en arquitectura conlleva implícitamente las categorías tradicionales de perímetro-objeto<sup>11</sup> y de tipo-morfología<sup>12</sup>, y que estas vienen determinadas tanto por la zona a construir (solar para el edificio) como por la función para la que se construye (edificio para).

En relación con estas constantes a la arquitectura, la definición concreta y clara del *Topos* viene determinada de manera muy básica a través de la historia por el establecimiento del edificio con unos límites visibles en una zona también limitada según las categorías de orden, equilibrio, estabilidad estructural, visual y por lo tanto, formal o morfológica con claras diferenciaciones y jerarquizaciones de sus elementos.

Otra cuestión es que *Eisenman*, interprete y considere como condición necesaria de su trabajo, que en la noción de lugar siempre se ha encontrado también la ausencia de lugar o *A-topia*.

¿Cómo podemos entender esta noción contrastando con la tradicional o categorial de *topos*? Hipotéticamente, si el lugar o *topos* se asocia a los elementos anteriores, la noción de *a-topos* será pues, un concepto que considerará todo aquello o parte de aquello que dentro del conjunto de categorías primordiales o jerárquicas, o bien no esté considerado, o bien esté relegado a un segundo término de importancia.

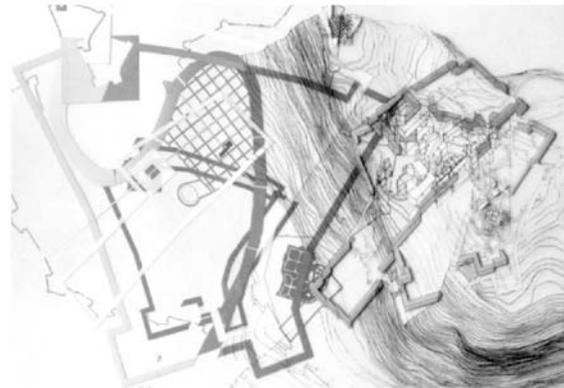
---

<sup>11</sup> frame-object

<sup>12</sup> figure-ground

En este sentido, nos preguntamos cómo trabaja las nociones de refugio, que literariamente en cuanto *chora* inspiran a *Eisenman, destinado a...*, de fachada limítrofe determinante del lugar en cuanto zona que circunda a aquel, y en cuanto solar con un *fin*. ¿Cómo se formaliza la temática generadora del proyecto, y me refiero aquí a una temática con objetivos disfuncionales?

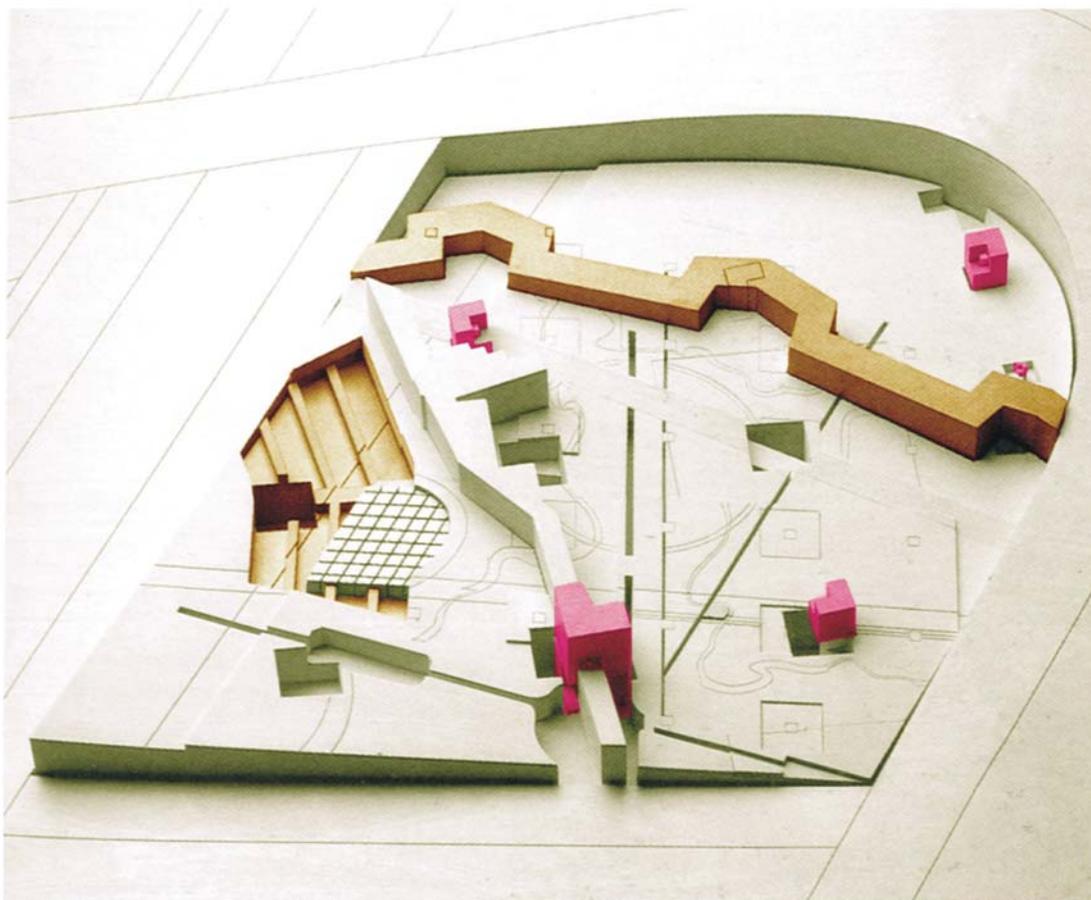
Si observamos con detalle los planos y las maquetas del proyecto realizado en Cannaregio *Town Square*, *Eros and other Errors* en Venecia y el proyecto realizado en el *Parc de la Villete* de París, podemos observar que *Eisenman* no ocupa un terreno disponible, sino que realiza una prospección para encontrar elementos temáticos que por un lado justifiquen su programa creando o reinventado el lugar, a la par que por otro le proporcionen los datos de ordenación espacial



Moving Arrows, Eros and Other Errors: Romero and Juliet Verona 1985

Planta de la Intervención y estudio axonométrico

regular en el plano horizontal y de función significado, con lo que otorga una poética determinada al discurso arquitectónico.



Maqueta del proyecto para el *Parc de la Villette*  
París 1986

Es como si desde el estrato arqueológico más profundo hasta el más superficial, el que nosotros pisamos, seleccionáramos dos, tres o más niveles, alzándolos sobre y en la superficie, fragmentándolos, entrecruzándolos tanto formal como estructuralmente. Así, nos encontramos con un juego dialéctico trazado mediante unidades modulares cúbicas, y la referencia a la ausencia de las mismas, es decir encontramos tanto las

unidades volumétricas como el hueco en la superficie correspondiente a dichas unidades.

De esta manera los conceptos de *lugar* y *no-lugar* serán fundamentales en los proyectos, pudiendo ser considerados ambos como los lugares donde la memoria te remite o no te remite y valorándolos por supuesto, en relación con los códigos visuales y funcionales registrados en nuestra memoria a través de la experiencia.

En este sentido, el *topos o lugar* podremos definirlo en primer lugar como un concepto mental que proviene del conocimiento y la memoria, es decir como aquellas zonas reconocibles que en la mayoría de los casos proceden de nuestra educación desarrollada a partir de códigos arbitrariamente establecidos.

En segundo lugar, como un concepto funcional que se determina en el sitio exacto, es decir en el lugar que ocupa el objeto, en cuanto sólido habitáculo que nos sirve como refugio, y que se acoge a diversas categorías constructivas y genéricas como hemos citado antes.

El *a-topos* será pues por oposición al *topos*, el lugar discontinuo, entrelazado y fragmentado en múltiples niveles que debemos recorrer y que no nos remite a una unidad o totalidad cerrada como edificio, sino como un lugar para la transacción, el desplazamiento y el paso.

Según *Marc Augé*, esta concepción del espacio se expresa en los cambios de escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce concretamente a modificaciones físicas considerables:

*concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de lo que llamaríamos los no lugares, por oposición al concepto sociológico de lugar, asociado por Mauss y toda una tradición etnológica con el de cultura localizada en el tiempo y en el espacio.*<sup>13</sup>

*Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos...) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.*<sup>14</sup>

De esta manera, tanto la conciencia del *lugar* como la conciencia del *no-lugar*, quedan relacionadas con el estatuto de lugar antropológico, el cual es ambiguo. Tanto el lugar propio, al igual que la individualidad absoluta, son más difíciles de definir y de pensar. *Michel de Certeau* ve en el lugar, *el orden según el cual los elementos son distribuidos en sus relaciones de coexistencia* y si bien descarta que dos cosas ocupen el mismo lugar, si admite que cada elemento del lugar esté al lado de los otros, en un sitio propio, *definiendo el lugar como una configuración instantánea de posiciones*. En consecuencia, en un mismo lugar podrán coexistir elementos distintos y singulares, pero de los cuales nada impide pensar ni las relaciones ni la identidad compartida que les confiere la ocupación del lugar común.

El lugar antropológico no es sino la idea, parcialmente materializada que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros. Esta idea puede ser parcial o mitificada, varía

---

<sup>13</sup> Augé, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa editorial. Barcelona 1998.

<sup>14</sup> Id. Cit. 13

según el lugar que cada uno ocupa y según su punto de vista. Si nos detenemos en la definición de lugar antropológico, podremos comprobar que es ante todo algo geométrico y por lo tanto, puede ser establecido a partir de tres formas espaciales simples que pueden aplicarse a dispositivos institucionales diferentes y que constituyen de alguna manera las formas elementales del espacio social.

En términos geométricos se trata de la línea, de la intersección de líneas y del punto de intersección. *Concretamente en la geografía que nos es más familiar, se podría hablar por una parte de itinerarios, de ejes o de caminos que conducen de un lugar a otro y han sido trazados por los hombres; por otra parte, de encrucijadas y de lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen, que fueron diseñados a veces con enormes proporciones para satisfacer, especialmente en los mercados las necesidades del intercambio económico y por fin, centros más o menos monumentales, sean religiosos o políticos, construidos por ciertos hombres y que definen a su vez un espacio y fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y otros espacios.*<sup>15</sup>

Considerando pues, el terreno de la experiencia humana podemos valorar que al margen de lo que sabemos que es arbitrario hay dos campos que se dan simultáneamente, y que por tanto son interactivos. Estos son, el campo visual que no se delimita como algo arbitrario sino perceptivo, es decir que se recorre con la mirada y el campo virtual que incluye aquellas zonas que no abarca el campo visual. Ahí, en esta zona virtual es donde se determina la visión ya que es la zona que no puedes recorrer, aspecto que podemos interpretar como que la visión no queda determinada tanto por lo

---

<sup>15</sup> Id. Cit 13

que ves sino por aquellos límites que determinan aquello que ves desde una posición o punto de vista<sup>16</sup>. El segundo campo, hará referencia al ámbito mental que es el relativo al concepto y abarca un cúmulo de datos, esto hará referencia a la memoria de sitios visualizados y a la historicidad asociada a los mismos.

Igualmente las definiciones de *Topía* y *A-topía* mantienen una estrecha relación con la noción de categoría, que en la *Postmodernidad* se centrará en la búsqueda o priorización de lo descategorizado y la investigación de los espacios intersticiales.

En lenguaje filosófico, la categoría se aplica con distintos matices a los conceptos que permiten una primera clasificación, en grupos muy amplios de todos los seres reales y mentales, en este sentido por ejemplo se han propuesto categorías como las cuatro nociones de *sustancia, cualidad, fenómeno y relación*. Para *Aristóteles* sin embargo, las categorías corresponden a las diez nociones de *sustancia, cantidad, cualidad, relación, acción, pasión, lugar, tiempo, situación y hábito*. En otros casos se han definido como *formas del entendimiento* que para el caso concreto de *Kant* son *cantidad, cualidad, relación y modalidad*.

Otro aspecto en cuanto acepción directa es la consideración de una categoría como el grupo de cosas o personas de la misma especie de las que resultan al ser clasificadas por su importancia, grado o jerarquía, con lo

---

<sup>16</sup> Esta idea respondería más a un concepto de lugar desarrollado por *Martin Heidegger* en *El Ser y el Tiempo*. Su fundamento es de índole perceptiva al cien por cien, en el sentido de que considera las nociones de espacio y lugar como “producto” del hombre en cuanto “ser ahí”. No considero que este autor trabaje de manera directa a *Heidegger*, y en este sentido reservo su exposición en el transcurso de este trabajo de investigación en el análisis de contraste de este autor con la escultora *Ángeles Marco*, en la aplicación de las nociones de lugar y sitio y más bien, como una proyección de las nociones del primero que se han manifestado en las vertientes de instalación escultórica e intervención arquitectónica.

que entraríamos directamente en consideraciones de orden dentro de totalidades formadas en el ámbito estructural por diversos elementos.

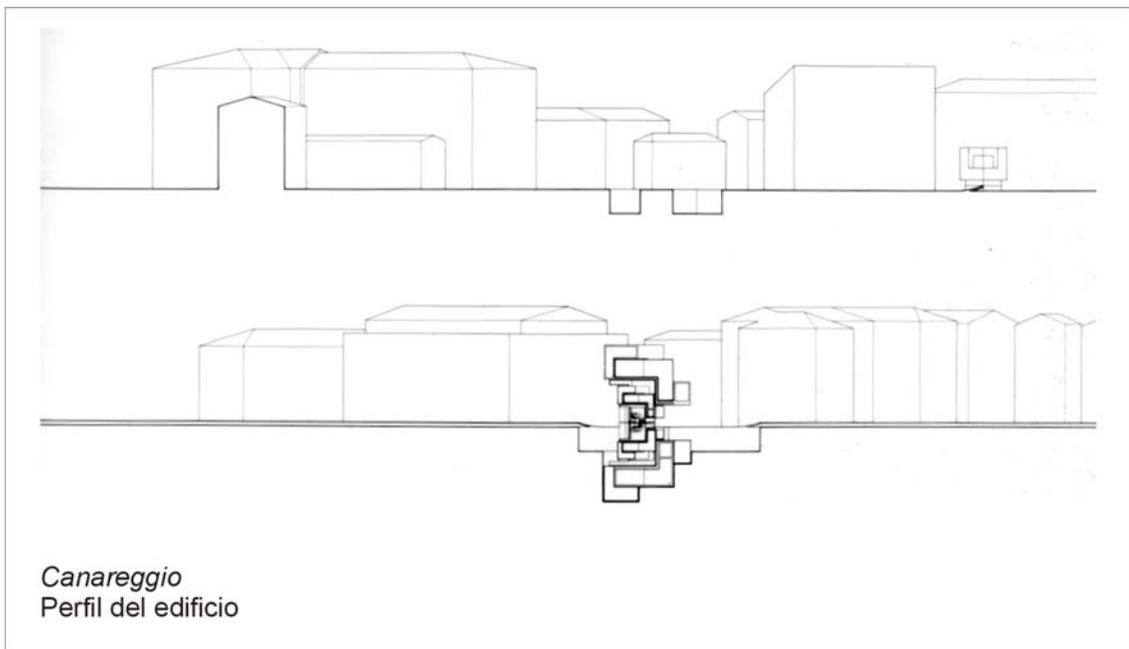
Expuestos los aspectos que responden a una noción genérica de categoría, podemos introducir las nociones a las cuales se refiere *Eisenman* cuando habla del *topos* y del *a-topos* como lugar factible en relación al primero para poder llevar a cabo sus objetivos personales de cuestionamiento de la arquitectura y de sus principios de autoría.

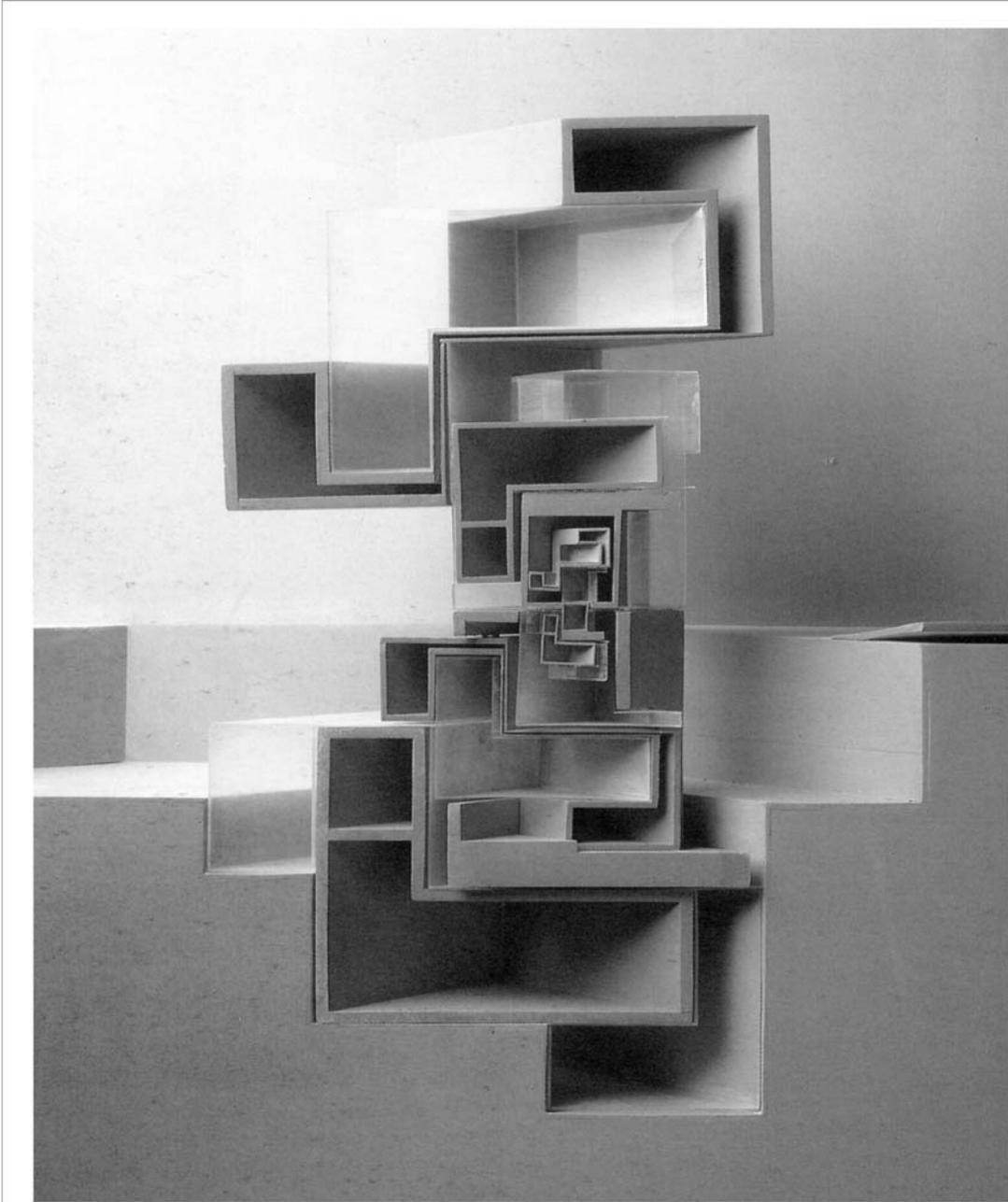
¿Cómo entendemos ambas nociones del *topos* en relación al *a-topos*?. El *lugar* y el *no lugar*, el lugar en cuanto sitio definido bien por los límites del solar o bien por los del edificio ¿o asocia el lugar a una extensión que miras?. ¿Es para *Eisenman* el *topos* la zona que miras, que la tienes delante sin estar acotando nada?

A través de la lectura de algunos de sus escritos observamos que el autor determina el *a-topos* en las zonas limítrofes, en aquellas zonas que están fuera del lugar entendido como sitio-refugio o sitio-solar. El lugar en este sentido es el sitio para una función, ¿o podría plantearse a la inversa, es decir, desde el poste x hasta el poste y es el lugar, y lo de alrededor es el *a-topos*?.

Por ejemplo, para él en un proyecto el *topos* sería aquel espacio que responde al solar destinado para la edificación, o los diversos solares disponibles, es decir la zona o zonas a ocupar. En relación con él, el *a-topos* correspondería pues a las zonas circundantes que para nosotros corresponden al espacio virtual, es el espacio que no va a ser utilizado aunque pueda serlo. También en unos casos es la zona circundante a través de la que podemos desplazarnos de unos sitios a otros, zonas de paso,

zonas que habitualmente no son ocupadas y que nunca se considerarían inicialmente como lugares para ser construidos porque en primer lugar no responden a la idea de solar, y en segunda instancia no responden formalmente a la idea de semejanza.





*Proyecto de concurso para el área de San Giobbe.  
Cannareggio, Venecia, Italia 1978*

En definitiva lo que establece en su proceso proyectual es una identificación del no lugar que responde genéricamente a las zonas donde no se construiría, si partimos o nos dejamos guiar por las normas arbitrariamente establecidas. Es una zona que no tiene función dentro del contexto urbano construido, y lo que hace es introducir todas las categorías ahí, con el objetivo de violentar las categorías asociadas al correcto hacer.

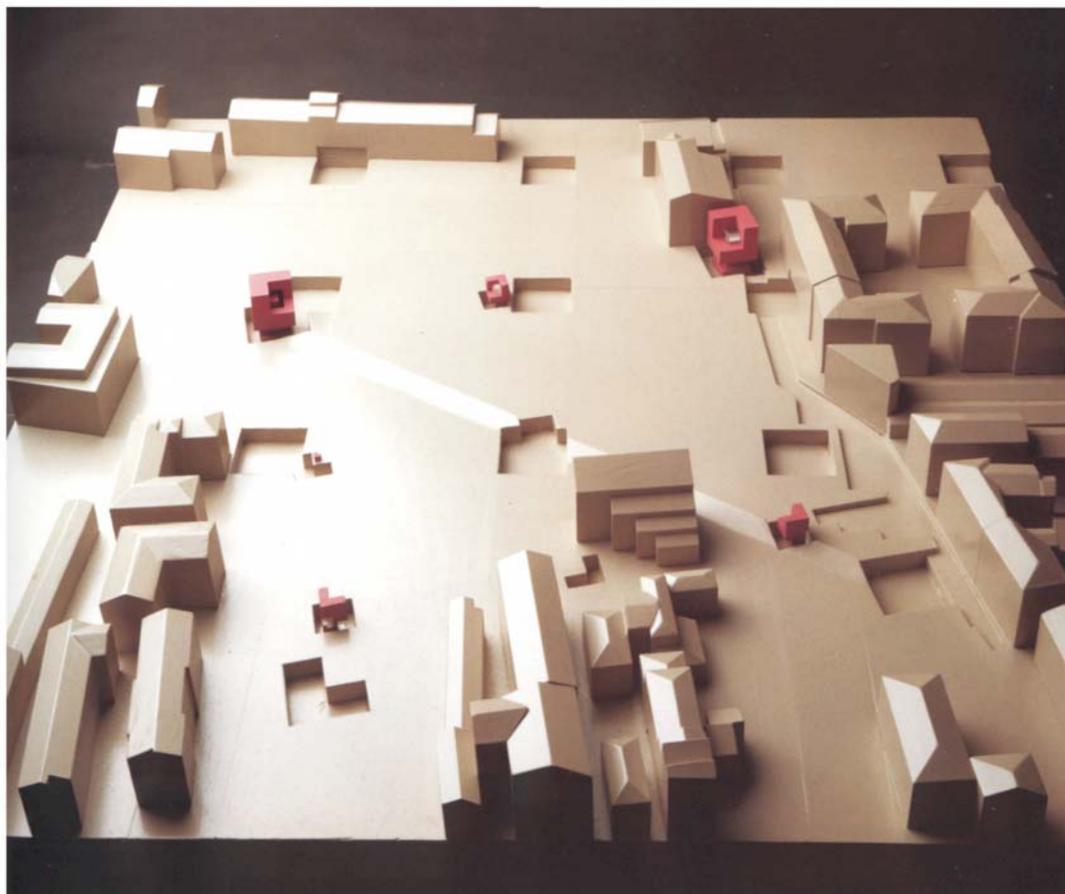
Es decir, analiza un tema para extraer una disposición modular del edificio o del conjunto de edificios, la arqueología a través del tiempo representada como red y la incrusta en o entre edificios ya construidos. La experiencia del espacio creado provoca distorsiones visuales y confusión perceptual desde diversos ángulos de visión, no es posible la percepción de la totalidad desde el exterior debido a la macla que se produce entre los sólidos y desde el interior por la combinación de escalas y puntos de vista.

¿Qué claves introduce *Eisenman* para conformar ese espacio del *a-topos* en el contexto *topos*? ¿Cómo confronta el lugar con la ausencia de lugar? ¿Esta reconstrucción fragmentaria conlleva un sentido narrativo basado en la discontinuidad? ¿Qué será el sentido narrativo dentro de la arquitectura entendida como Intervención y por qué pasamos a hablar del discurso arquitectónico?

El autor no contempla los argumentos de la historia, es decir las narraciones de un periodo referidas linealmente, sino los cambios y alteraciones entre periodos históricos que entiende como datos arqueológicos.

Si estableciésemos un paralelismo literario diríamos que el espacio-tiempo de su discurso formal es fragmentario, produciendo saltos en la sucesión de imágenes. Estos cambios son igualmente referentes significativos del contexto, en cuanto remiten a un cambio transformación de la función del lugar, es decir cuando algo ha dejado de ser una cosa para ser otra.

La memoria tendrá pues, la finalidad de interpretar, seleccionar y reconstruir los elementos y estructuras emblemáticas que han sido



*Canareggio*  
Vista de la maqueta

combinados con la construcción actual, atendiendo a la estética o el lenguaje del autor. Así pues, nos planteamos si esta noción de memoria por decir de alguna manera, estratificada, guía el diseño inclusivo e inverso tanto de los niveles del terreno o perfiles diversos y simultáneos (como ocurre en la topografía del *Parc de la Villete* y de *Moving Arrows*), como de los sólidos en los que también quedan imbricados distintos fragmentos y niveles.

En este proyecto se partió de la noción de *una arquitectura capaz de inventar su ubicación y su programa. Más que intentar reproducir o simular la arquitectura de Venecia misma, cuya autenticidad natural no podría jamás ser objeto de una réplica, el proyecto pretende construir una ficción. En este caso la estructura reticular de Le Corbusier para el Hospital de Venecia se extendió hasta el área del proyecto y fue considerada como una cuadrícula sobrepuesta al área del concurso. La cuadrícula se asienta como una ausencia, como una serie de vacíos que actúan como metáforas del progresivo alejamiento del hombre de su papel de unidad de medida central del universo. En este proyecto la arquitectura se convierte en la medida de sí misma.*<sup>17</sup>

En otros proyectos la superposición de escala y de lugar abordan las mismas reflexiones: *el primer aspecto que se plantea es el del lugar como presencia privilegiada, como un contexto reconocible y perfecto. El considerar el lugar no sólo en términos de presencia, sino también como un palimpsesto y como una cueva que contuviera huellas de la memoria y de la inmanencia, puede hacer que tal sitio aparezca como una entidad no-estática. En el proyecto Moving Arrows el objetivo era encontrar una expresión de los fundamentales cambios culturales del último siglo, recurriendo a una manifestación arquitectónica diferente de la tradicional.*

*Esta surge de un proceso llamado “scaling”. Scaling se basa en tres conceptos desestabilizantes: la discontinuidad, que hace referencia a la metafísica de la presencia; la interacción, que alude al origen; y la autosemejanza, cuya tarea es la de la representación del objeto estético. (...) Sugieren la presencia, el origen y el objeto estético en tres aspectos del planteamiento arquitectónico: lugar, programa y representación.<sup>18</sup>*

Descategorizar en relación con los conceptos de lugar y no lugar, hará pues referencia a primar intencionalmente diversos aspectos, factores y leyes compositivas relacionadas directamente con los códigos arbitrariamente aceptados, a partir de los cuales se prioriza e interrelaciona factores y valores, elementos y conceptos por consideración propia.

Puesto que la propuesta de arranque es el cuestionamiento y en consecuencia, la revisión crítica de los códigos históricos, podemos plantear varios principios de contraste que atienden a las claves de su proceso proyectual.

Un principio base: la absorción de un tipo de temática filosófica que pertenecería al campo de la literatura, los manifiestos de artistas, filosofía y crítica literaria.

Un segundo principio de contraste: la introducción y utilización del punto de vista del espectador, relativa a los fundamentos de la perspectiva cónica y la combinación de visión y percepción -entendida como visión

---

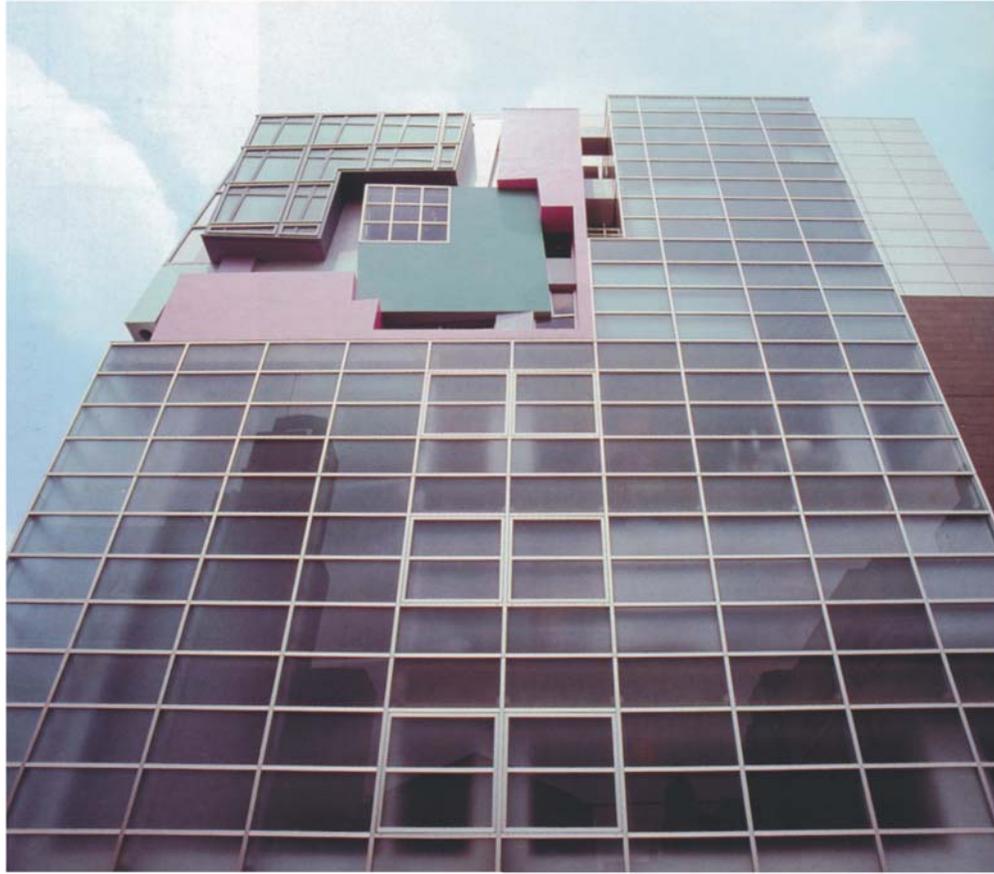
<sup>17</sup> Eisenman, P. “Texto del proyecto para el área de San Giobbe en Cannaregio”. Cit. En Ciorra, P. *Peter Eisenman. Proyectos*. Editorial Electa. Milán 1993.

<sup>18</sup> Eisenman, P. “Texto del proyecto Moving Arrows, Eros and Other Errors: Romeo and Juliet”. Cit. En Ciorra, P. *Peter Eisenman. Proyectos*. Editorial Electa. Milán 1993.

topológica- con una representación matemática regular -entendida como visión *euclidiana*.

Un tercer principio es la utilización de un doble código y la absorción de recursos pertenecientes a otros campos como son: el recurso del tema y la introducción del color que se podría considerar de dos maneras confluyentes. El color-tipo procedente del mundo industrial, el diseño y el *pantoné*. En segundo lugar, una cierta revisión del mundo clásico, con ello me refiero a la antigua Grecia, cuyos edificios se pintaban con colores saturados en orden a los conceptos de simulación y apariencia.

Con ello se descontextualiza y extraña el material y la propia construcción, a la par que se producen diversas confusiones perceptivas que refuerzan a las producidas en los niveles estructurales por la combinación de escalas y la combinación de planos alzados, según las deformaciones de la visión y los sistemas regulados por la representación matemática.



*Koizumi Sabgyo Building*  
Tokio 1988-90

Detalle de la fachada principal y algunos detalles de las diversas fachadas.



El cuarto principio hará referencia a la técnica: ajusta soluciones de un alto nivel tecnológico.

Otro principio de contraste se centra en el ámbito formal en la revisión, la procedencia de los lenguajes básicos con los que trabaja: el constructivismo, los postulados pragmáticos basados en la interrelación de las artes y una formación integral. La priorización a los aspectos estructurales a cara vista y la eliminación de los muros, la reducción a formas tipológicas basadas en la geometría esencial como es el cuadrado y sus variaciones así como sus combinaciones con unidades o fragmentos de la unidad.

Del cubismo se retoma de manera sintética el intento de simultanear el máximo número de puntos de vista, produciendo resultados facetados en los que predomina la articulación del fragmento. Del Pop se traslada el cromatismo de procedencia industrial y la importancia que se le concede a la imagen en cuanto diseño con una carga estética muy fuerte.

Es común con otros artistas la utilización conceptual del color en cuanto se trabaja con la introducción de un código bidimensional basado en aspectos visuales de contraste, saturación y matiz aplicados en objetos dentro del ámbito tridimensional, con lo



*Residencia de estudiantes de la Cooper Union  
Nueva York, 1989*

*Vista de la maqueta.*

que se produce un aumento de la confusión perceptiva.

En una zona interior del edificio, la aplicación del color, visualmente puede unificar o aproximar planos que pertenecen a distintos niveles de

profundidad real, o bien contrastar y distanciar zonas que responden a un mismo o semejante nivel de profundidad. Es decir, zonas diversas pueden ser miméticas por efecto de semejanza cromática o bien ser diferenciadas con este mismo recurso.

En cuanto a la influencia del conceptual consideramos el tipo de argumentación filosófica y la marcada atención al proceso de carácter generativo. La reflexión sobre el proyecto en cuanto desarrollo de la idea, la primacía del lenguaje y todo aquello que lo rodea, ha generado en estos proyectos lo que podríamos denominar una meta-arquitectura.<sup>19</sup>

#### *Escalas y Módulos. La Arquitectura como Texto*

Dentro de nuestra investigación, el tratamiento y la aplicación de la escala vamos a considerarla tanto como una representación del ser humano, como una de las categorías funcionales que están íntimamente relacionadas con la de lugar y refugio.

El tratamiento de la misma dentro de los proyectos arquitectónicos, se caracteriza por la alteración y la superposición de las escalas habituales dentro de una propuesta de interrelación entre conceptos como son: por un lado el conocimiento en cuanto racionalización y memoria, por otro la historicidad entendida como una referencia constante a los procesos de análisis y ordenación tradicionales, es decir, a los procesos que el ser ha utilizado para estructurar el mundo que le rodea.

Esta idea, es aquí considerada en tanto en cuanto la arquitectura ha obedecido a un concepto de función que nos hace entenderla como *objeto*

---

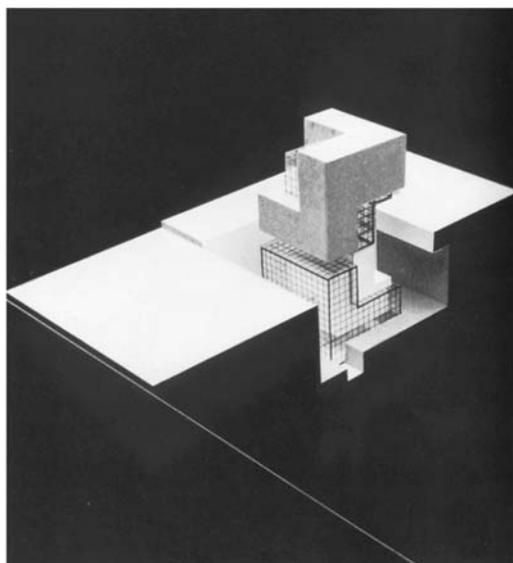
<sup>19</sup> Usamos este término por equivalencia con el de metalenguaje.

*diseñado para y destinado a*. Es decir, a través de la función refugio queda simbolizado el hombre, en tanto la arquitectura genéricamente *es lugar para el hombre*.

En este sentido, la utilización de varias escalas en un mismo edificio provoca, como un fin perseguido, la confusión y la ambigüedad tanto en la percepción y las experiencias vivenciales de los espacios, como entre las nociones de maqueta y construcción definitiva, es decir la semejanza con un espacio reconocible.

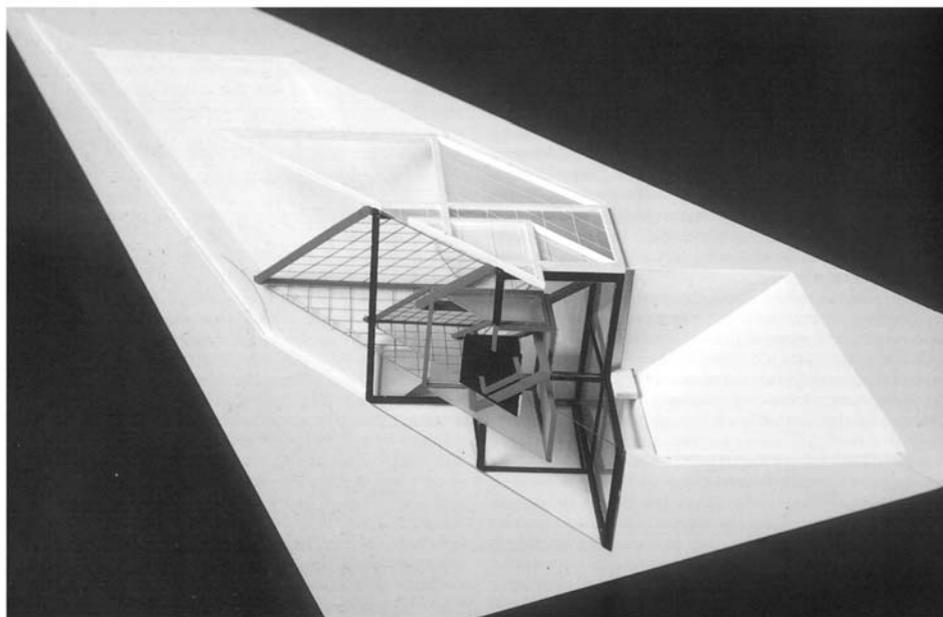
Una consecuencia directa será la distorsión de los valores que deben ser contemplados como índices de corrección en el proceso y en el paso de aquel al resultado definitivo: la construcción. Con ello queda introducido el fallo como un factor estructural que se encuentra directamente en relación con la idea de descategorización, la cual desde diversos puntos de vista ha sido desarrollada en la Postmodernidad, y de la cual hemos hablado anteriormente en el análisis de los conceptos de lugar y no lugar.

Otro aspecto que viene implícito en las alteraciones y combinaciones de escala dentro de la matemática, la geometría y las leyes físicas asociadas al factor de posibilidad constructiva, es que realmente los elementos estructurales y formales quedan fuera de procesos uniprobables.



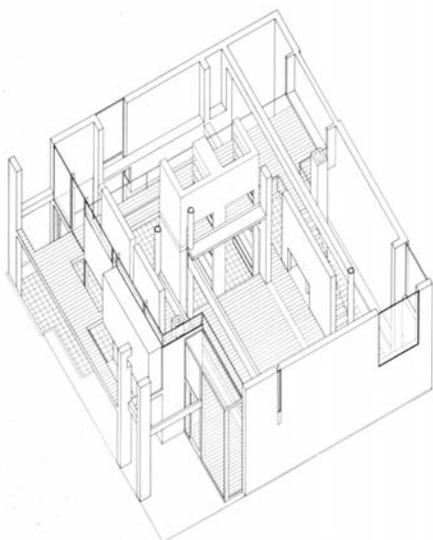
*House 11a para la familia Forster*  
Palo alto, California 1978

Maqueta de estudio



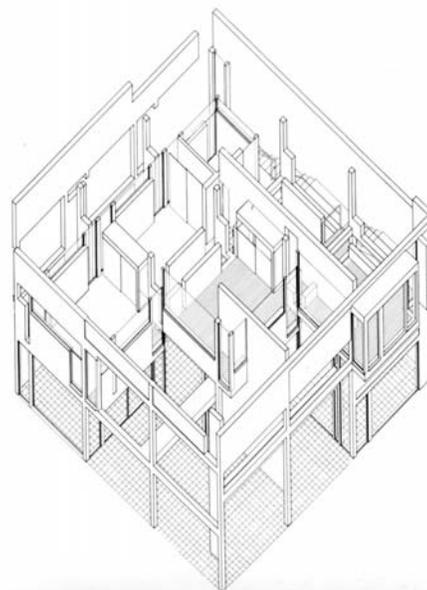
*House El Even Odd*  
1980

Maqueta



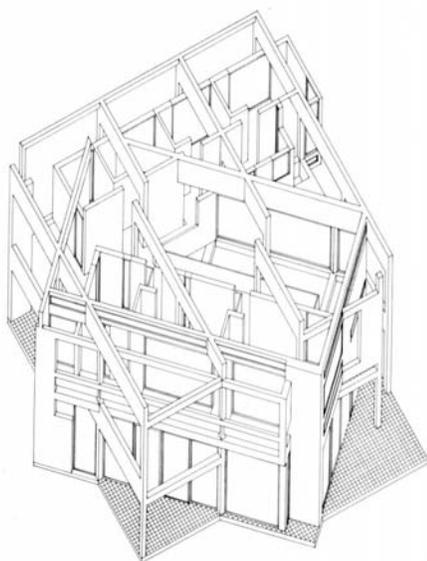
*House I*  
Princeton, Nueva Jersey 1967-68

Sección axonométrica.



*House II*  
Hardwick, Vermont 1969-70

Sección axonométrica.



*House III*  
Lakeville, Connecticut 1969-71

Sección axonométrica.

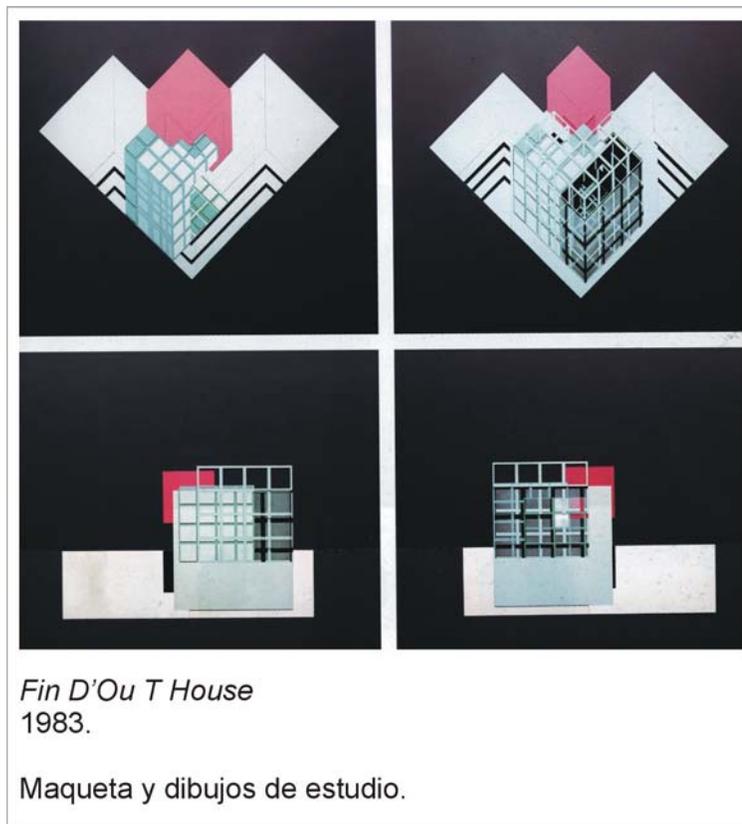
En consecuencia, los proyectos y los procesos de realización desde las ideas iniciales hasta la realización física real, se generan atendiendo a estudios basados en la multiplicidad por un lado y lo multiprobable por otro. En estos procesos, su esquema de desarrollo respondería ala siguiente síntesis: una idea a desarrollar con unas formas-tipo básicas y funcionales pueden combinarse según la *variante a*, la *variante b*, la *variante c*, la *variante d*, ..., la *variante x*, de las cuales se extrae un resultado simultaneado de *a+b*, *a+c*, ..., *a+x*, *b+c*, *b+d*, ..., *b+x*... y así, sucesivamente.

Este tipo de desarrollo queda evidenciado en su investigación formal en las *Houses*, tanto en sus estructuras particulares, como en la propia evolución desde la primera hasta la última. Así por ejemplo, en la casa uno *el proyecto ha sido concebido como una estratificación progresiva de significados y de planos, como una superposición aparentemente confusa de niveles de percepción de su estructura formal y constructiva. Uno de sus objetivos consiste en el intento de poner en relación la escala pequeñísima de los juguetes con la escala normal del individuo, creando una serie de graduaciones con el fin de que el individuo casi se vea obligado a agacharse para ver los "juguetes". El edificio ha sido concebido como una gran casa-juguete próxima a la casa existente y está de hecho definida como un ejemplo de cardboard architecture<sup>20</sup>. Aquí, por arquitectura de cartón – explica Eisenman- "más que el reconocimiento literal de las superficies materiales como papeles de desecho y por lo tanto insignificantes, debe interpretarse como la intención de exponer la estratificación virtual o implícita producida por este singular modo de considerar la forma". El objetivo principal del proyecto, por lo tanto consiste en intentar separar lo más posible*

---

<sup>20</sup> Arquitectura de cartón.

“la estructura física del edificio de su relación tradicional con la función y con el significado a fin de neutralizar la influencia sobre el observador”.<sup>21</sup>



El estudio teórico aplicado en la House titulada *Fin D'Ou T Hou S* realizada en 1983 manifiesta la culminación de sus propuestas conceptuales y su revisión del racionalismo tradicional, cuyos desarrollos modulares aplicará posteriormente en otros programas

como el *Biocentro de Frankfurt*. Atiende a una estructura generativa de desarrollos que toman como base modelos reticulares. En ellos utiliza un módulo-tipo<sup>22</sup> que a través de variaciones dinámicas genera formas tipológicas que mantiene y reordena en diversos proyectos.

Así podemos decir que sus formas tipológicas que entendemos como elementos mínima dentro de sus proyectos son el cubo como sólido y el cuadrado como elemento que genera la retícula, bien como distribución planimétrica o como red volumétrica. En este sentido, podemos observar que

<sup>21</sup> Ciorra, P. *Peter Eisenman. Proyectos*. Ed. Electa. Milán 1993.

parte de formas geoméricamente estables, que dan lugar a formas geoméricamente inestables, mediante la combinación de fragmentos de ambas.

*El punto de partida de la Fin D'Ou T Hou S se basa en que el mundo no puede ser interpretado como un absoluto codificado por el hombre. Si se acepta esta precondition cada concepto de valor objetivo o relativo pierde su significado y por lo tanto, el racionalismo tradicional se muestra como una arbitrariedad. Aquello que se pretende sugerir es que el objeto arquitectónico debe ser interiorizado de modo que haga depender su valor del proceso de su formación más que del resultado final<sup>23</sup>.*

Si analizamos su propuesta en esta casa realizada en 1983, *Eisenman* propone un sistema intrínseco de valores como alternativa a un contexto arbitrario, dice: *es auténtico, en cuanto acorde a su propia lógica*, afirmando que *como aproximación de un proceso de "de-composición", parte de una configuración que es estable en términos topológicos, pero inestable en términos euclídeos.*

En sus dibujos de proyecto podemos observar que sobre el elemento tipológico base, que es módulo inicial en todos sus proyectos y referente por excelencia del racionalismo en cuanto estilo al que se acoge para llevar a término su cuestionamiento del objeto arquitectónico, realiza unos estudios de sección basados en la L como forma de transición entre lo estable y lo inestable. Igualmente, esta forma de transición es a la vez un fragmento interiorizado de la forma global: el cubo.

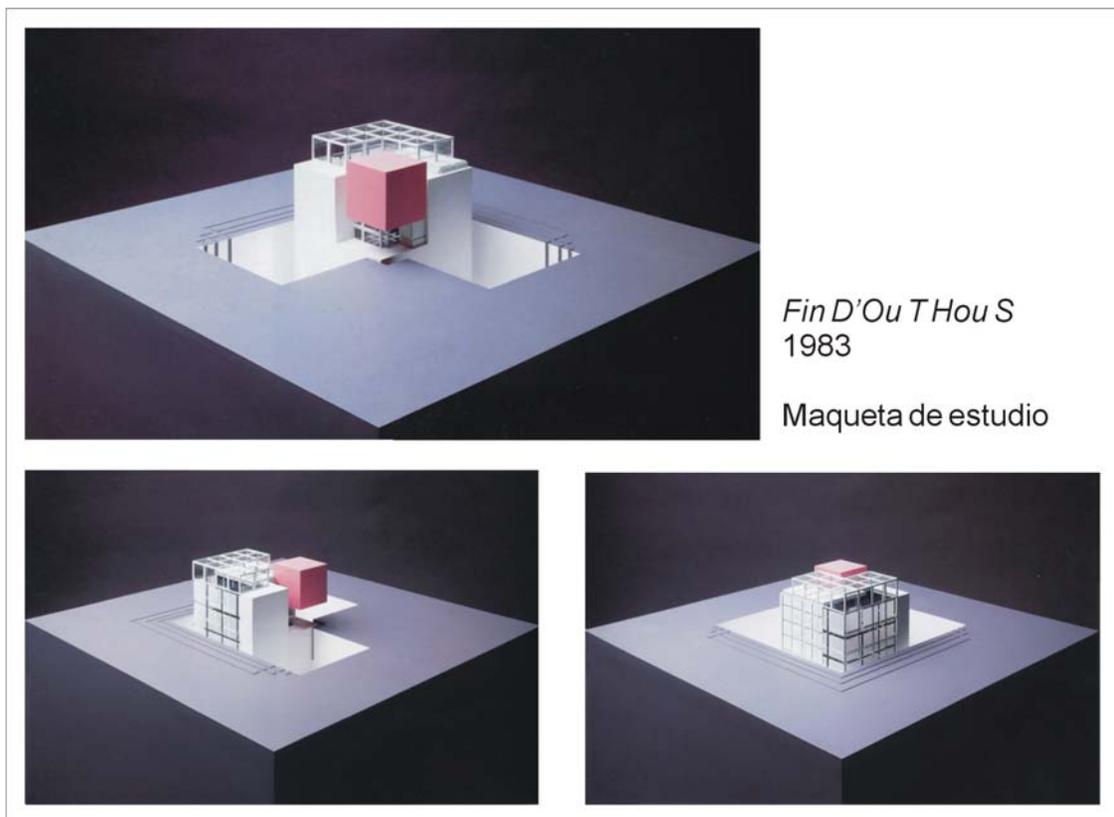
---

<sup>22</sup> Topological forms.

<sup>23</sup> Eisenman, P. *Fin d'Ou T Hou S*, en Ciorra, P. *Peter Eisenman. Obras y Proyectos*. Electa España 1994.

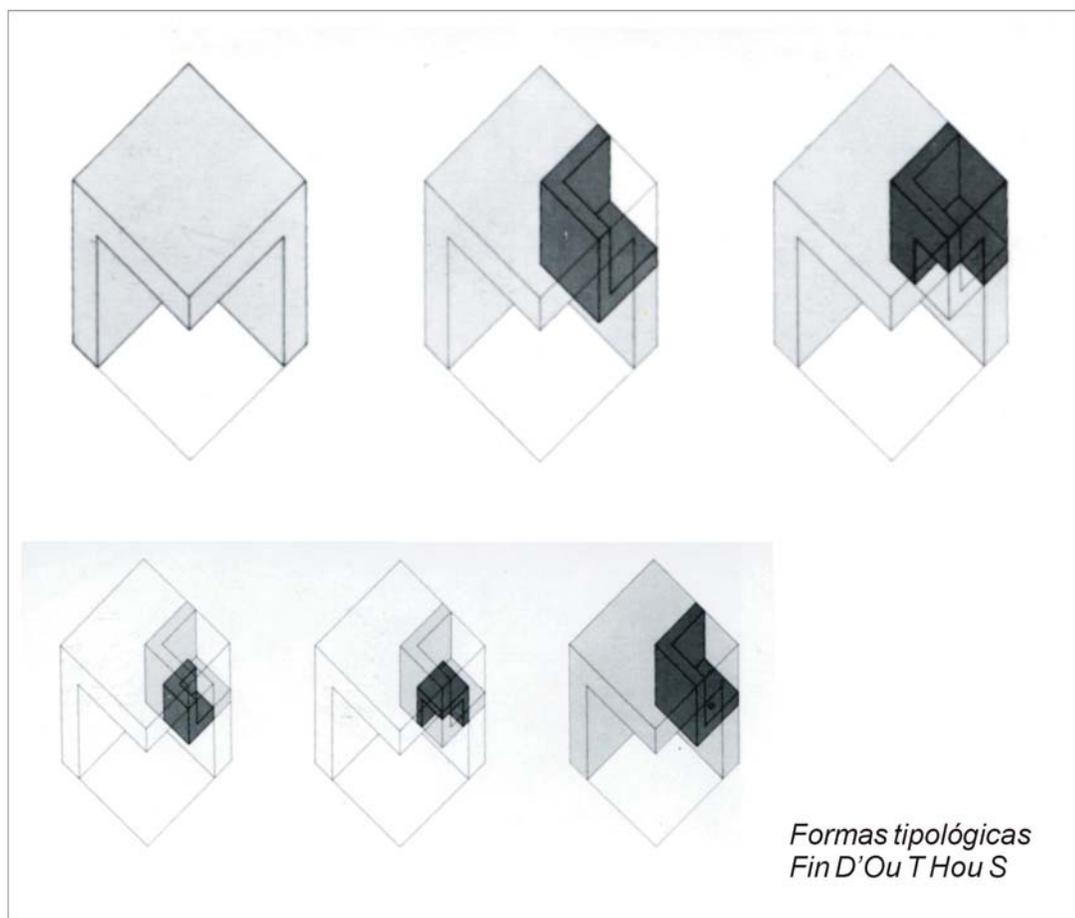
---

Las dos formas que consisten en dos L, se yuxtaponen a lo largo de un eje de simetría topológico, en orden al cual las dos formas aluden a la posibilidad de que la más pequeña pueda expandirse hasta completar el cuadrante que le falta a la más grande. En este sentido, podemos deducir que en el proceso mental y perceptivo de aprehensión de esta casa por parte del espectador, las formas tipológicas articuladas crean un objeto abierto a la reconstrucción virtual de un cubo.



¿Qué interpretación podemos pues inferir de un objeto arquitectónico de este tipo, en el que se prima un resultado constructivo interrelacional? Podemos afirmar que esta casa proyecto es tratada como un discurso abierto a la interpretación perceptiva y a la vivencia transactiva entre sus partes

modulares. En este discurso inicial, la atención se centra pues en el análisis interno y contradictorio entre un módulo unidad de carácter estático y sus fragmentos de carácter dinámico. Su traslación a proyectos más complejos, se realiza mediante combinaciones y variaciones que obedecen a ejes organizativos y agrupaciones en las que prima la simultaneidad atendiendo a varios giros, los cuales producirán diversos grados de confusión perceptiva y constructiva.

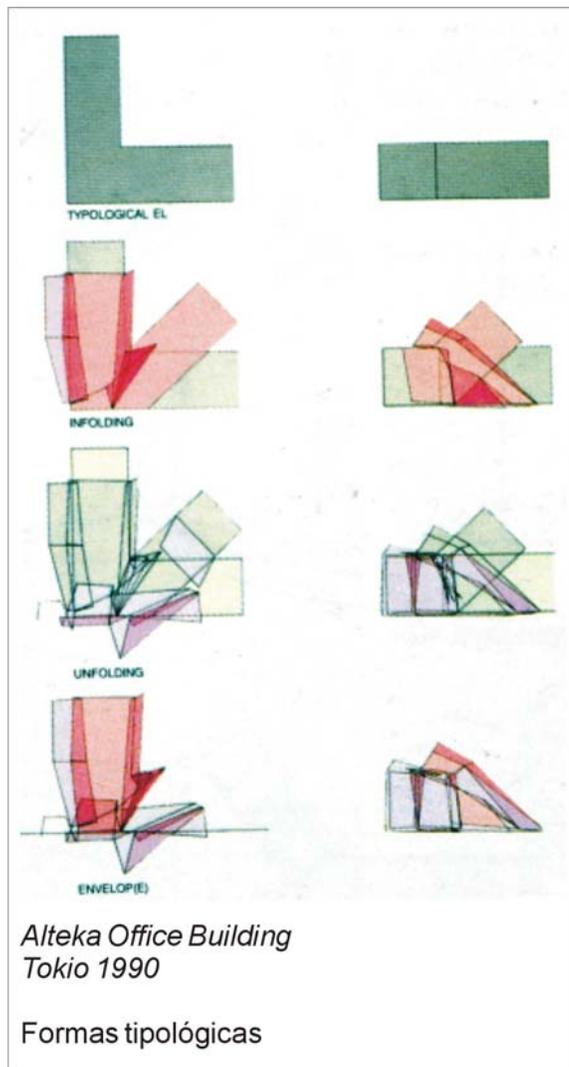


Agrupación modular y multidimensionalidad, es decir cambio y simultaneidad de escalas es la constante conceptual que guía su cuestionamiento de las formas y categorías de lo absoluto dando lugar a un

sistema generativo. Un ejemplo de este tipo de combinación más compleja se puede valorar en proyectos como el *Alteka Office Building* de Tokio, el Plan General para *Resbstock Parck* en Frankfurt, el *Biocentro para la Goethe Universität* en Frankfurt o el *College of Design, Architecture, Art and Planning* en la Universidad de *Cincinnati*, en *Ohio*.

En todos ellos podemos observar un desarrollo formal y reticular a partir del cuadrado y el cubo. La forma de L que se va auto generando sin

abandonar su forma originaria, la cual mantiene como un residuo, un trazo fragmentario con el que se articula para dar lugar a otras formas, abiertas, semiabiertas, inclusivas...



En otros estudios, podemos apreciarlo en las planimetrías, existe una repetición de organizaciones modulares basadas en la S estirada, que se sobrepone en los diversos niveles según un giro particular que permite ver parcialmente cada una de ellas, a la vez que quedan interseccionadas.

Los ejes habitualmente se disponen siguiendo la diagonal

respecto de la organización del kardo<sup>24</sup> y el decumano<sup>25</sup>, terreno eminentemente regular. Sobre este, los ejes se alternan, duplican, desplazan, superponen y giran creando un tipo de edificio con carácter de macla.

Atendiendo a estos aspectos las categorías esenciales de lugar y sitio, objeto y habitáculo quedan distorsionadas al ser rota la unidad que históricamente se ha entendido como orden absoluto, al cual debía obedecer la totalidad de la obra.

Como hemos observado en la tipología, el autor parte del concepto de los volúmenes primarios en cuanto entidades geométricas fundamentales morfológicamente, investigando sus propiedades y características particulares. No hay que olvidar que entre los polígonos regulares, el triángulo equilátero, el cuadrado, el pentágono, el hexágono, el octógono y con menos frecuencia, el decágono, son junto con el rectángulo y la circunferencia, los elementos esenciales de todo trazado arquitectónico.

Morfológicamente, la construcción del cuadrado inscrito en una circunferencia dada –del cuadrado que tiene un lado o una longitud dada- se reduce a la de trazar una perpendicular a una recta, así se considera el cuadrado como elemento importante de las modulaciones rectangulares.

Si del plano pasamos al espacio de tres dimensiones, resultan como correspondientes a los polígonos regulares convexos, las figuras sólidas que

---

<sup>24</sup> En el campamento y la ciudad romana, así como en la urbanística en general, corresponde a la vía central que hacía el recorrido norte-sur, cruzándose con el decumano. En Norteamérica esta organización regular es la más tipológica.

<sup>25</sup> Decumano máximo corresponde a la vía central que recorre el campamento, la ciudad romana y la urbanística general de este a oeste, cruzándose en ángulo recto con el Kardo. A sus lados, y en sentido paralelo, corrían los decumanos menores.

---

tienen como caras polígonos regulares idénticos, los cuales convergen en vértices idénticos, unidos por aristas de igual longitud: los poliedros regulares<sup>26</sup>.

Igualmente, la repetición de dichos polígonos en el plano da lugar a las redes elementales: particiones equiláteras regulares del plano de cuadrados o triángulos, las cuales también son combinables entre ellas por yuxtaposición generando variantes organizativas.

En cuanto a las particiones del espacio, el cubo es el único poliedro regular por medio del cual se puede llenar el espacio sin dejar intersticios. De hecho, entre las doscientas treinta agrupaciones posibles establecidas combinando las leyes de equilibrio y equipartición<sup>27</sup> de la energía con la teoría de las particiones homogéneas del espacio, se encuentran las redes cúbicas y hexagonales y todas sus mutuas combinaciones.

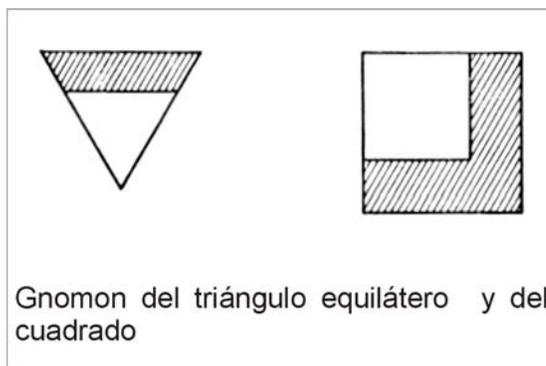
---

<sup>26</sup> Tetraedro, octaedro, cubo o hexaedro, icosaedro y dodecaedro. Mientras que en el plano, el triángulo, el cuadrado y el pentágono son geométrica y algebraicamente independientes unos de otros, los cinco poliedros regulares tienen entre sí íntimas relaciones estructurales. Por ejemplo, del octaedro se puede deducir el cubo y de éste el octaedro por medio de una transformación recíproca, tomando los centros de figura de todas las caras o haciendo pasar por los vértices planos tangentes a la esfera circunscrita.

<sup>27</sup> Mathyla C. Ghyka en su libro *La estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, afirma que en todo sistema físico-químico aislado (y en el cual no se encuentran organismos vivos) tiende hacia una posición de equilibrio estable según una evolución regida por el principio de mínima acción (principio de acción estacionaria de la teoría de la relatividad), cuya forma estática es, como analiza en capítulos precedentes: un sistema evoluciona constantemente de los estados menos probables a los más probables, siendo la configuración de probabilidad máxima al mismo tiempo la de entropía máxima, la de mayor degradación de energía. Cuando el estado de equilibrio final da lugar a configuraciones relativamente estables e incluso rígidas, como en los cristales, pueden resultar formas o agrupaciones aproximadamente geométricas cuyos detalles están igualmente determinados por incidencias especiales del principio general antes recordado: ley de equipartición de la energía, ley de la energía potencial de superficie mínima, ley de repartición homogénea o simétrica de los elementos moleculares y atómicos.

La ley de la energía potencial de superficie mínima hace referencia a que un cuerpo tiende a tomar la forma que presenta una energía superficial mínima compatible con las fuerzas de orientación (Curie). Este mínimo de la energía potencial de superficie introduce como solución (para un volumen dado) la que da la superficie mínima compatible con las conexiones.

Considerando las relaciones tipológicas que atienden a la idea de seriación morfológica de un volumen primario, tanto en las *Houses* como en las intervenciones urbanísticas, encontramos el concepto geométrico del *gnomon* definido por Aristóteles<sup>28</sup>.



del cuadrado<sup>29</sup>.

Un *gnomon* es toda figura cuya yuxtaposición a una figura dada produce una figura resultante semejante a la figura inicial. De esta manera, las partes sombreadas en el triángulo y el cuadrado, son los *gnomones* del triángulo equilátero y

Aristóteles desarrolla un teorema fundamental sobre el gnomon que dice: *en todo triángulo ABC se puede construir uno semejante y su gnomon. Basta en efecto trazar una recta BD que forme un ángulo ABD igual a BCA para obtener un triángulo ADB semejante al ABC inicial. BCD será por consiguiente, el gnomon de ADB.*

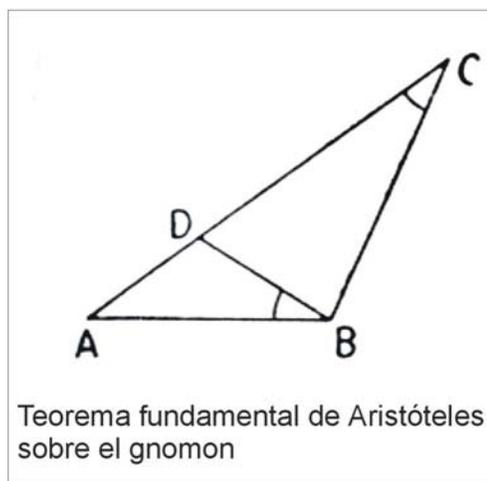
---

<sup>28</sup> Mathyla C. Ghyka se refiere a la obra de D'Arcy Thompson *Growth and Form (Crecimiento y forma)*, publicado por la Universidad de Cambridge, como única obra que haya estudiado las leyes del crecimiento desde el punto de vista matemático y su relación con la morfología del crecimiento tanto en seres orgánicos como inorgánicos.

<sup>29</sup> Los griegos trasladaron también este concepto a los números. La teoría del *crecimiento gnomónico* es un aspecto geométrico de la teoría moderna de las diferencias finitas. Los conceptos de números poligonales (de los cuales son casos particulares los números triangulares y cuadrados) y poliédricos y el método de los *gnomones* habían permitido a los griegos explorar el aspecto *diofántico* de la geometría que nosotros hemos descuidado y que fácilmente puede ampliarse a la geometría de 4 y de  $n$  dimensiones.

Se puede repetir indefinidamente a partir de una figura dada la construcción *gnomónica*. Una figura *gnomónica* interesante es el *gnomon* del rectángulo de proporción áurea, el cual es un cuadrado perfecto.

Según *D'Arcy Thompson* observa, si se continúan indefinidamente estas construcciones de adición o sustracción *gnomónica*, si se opera en el interior de la forma base inicial, se producen formas situadas en una espiral logarítmica. Igualmente, si dentro del ámbito del crecimiento de los volúmenes, si una estructura creciente está compuesta de partes sucesivas homotéticas y dispuestas de manera semejante, se puede siempre trazar por los puntos correspondientes una serie de espirales logarítmicas y cada aumento sucesivo es un *gnomon* de la estructura precedente.



Así pues, una serie morfológicamente continua, tiene la propiedad de la homotecia continua y puede ser interpretada como el símbolo matemático más impresionante de la relación entre forma y crecimiento.

Si aplicamos las proporciones y perfiles de crecimiento *gnomónico* al análisis de la disposición de los trazados y las proporciones relativas, no ya lineal sino de las superficies, observamos que se manifiesta en primer lugar en la planta, en cuanto son rectangulares o están compuestas por yuxtaposición de rectángulos: el cuadrado y el doble-cuadrado que figuran implícitamente en estos. Las fachadas, igualmente pueden ser también encuadradas por rectángulos o combinaciones de rectángulos.

El cuadrado y el doble cuadrado pertenecen tanto a la serie estática como a la serie dinámica. Como el módulo de un rectángulo basta para determinar su forma, se supone en general, que el lado menor es igual a la unidad: el mayor será pues igual al módulo<sup>30</sup>, en consecuencia dos rectángulos semejantes tienen evidentemente el mismo módulo y por tanto pueden descomponerse en  $n$  rectángulos semejantes dividiendo los lados mayores en  $n$  partes iguales.

*Jay Hambidge*, inspirando sus investigaciones en el *Theeteto* de Platón sobre los números o longitudes conmensurables, llega a demostrar que todo el arte griego de la gran época<sup>31</sup> como antes el arte egipcio, estaba fundado en el empleo de rectángulos dinámicos, manifiesto por la ausencia de razones sencillas conmensurables entre la mayor parte de las longitudes. Entre los rectángulos dinámicos, especialmente empleados como generadores de formas, los que se hallan con más frecuencia son el rectángulo de módulo  $\sqrt{5}$  y un rectángulo que *Hambidge* llama the rectangle of the whirling squares<sup>32</sup>, el cual no es otro que el módulo correspondiente a la sección áurea. Ambos están íntimamente relacionados entre sí por formar parte de la modulación armónica<sup>33</sup>.

Este autor, en su investigación nos explica el siguiente *Teorema: para construir el recíproco de un rectángulo dado ABCD, basta trazar la diagonal DB (o AC) y bajar del vértice C (o B) la perpendicular CF (o BE) sobre DB (o*

---

<sup>30</sup> No tomamos aquí la palabra módulo en el sentido corriente de submúltiplo lineal, sino en el sentido de proporción característica del rectángulo.

<sup>31</sup> Siglos VI a II antes de J.C.

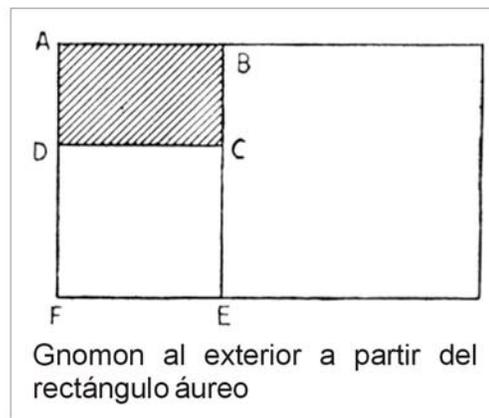
<sup>32</sup> el rectángulo de los cuadrados giratorios

<sup>33</sup> Orden relativo a la sección áurea. Existe una forma sencilla de descomponer armónicamente la superficie de un rectángulo dinámico en rectángulos y en cuadrados por medio de diagonales y de líneas perpendiculares a éstas, trazadas desde los vértices y de

AC). CF será la diagonal del rectángulo buscado FBCE (la comprobación es inmediata: los triángulos rectángulos ABD y BCF son semejantes por tener iguales los ángulos agudos ABD y BCF D de lados perpendiculares).

Las diagonales de los rectángulos recíprocos son pues, siempre perpendiculares a las diagonales del rectángulo principal. Se ve inmediatamente que AFED o GBCH, el exceso del área (luego de haber separado el recíproco en el interior de un rectángulo) es lo que según Aristóteles hemos definido como un *gnomon*, es decir, la figura cuya adjunción a una superficie (la del rectángulo recíproco en este caso) produce una superficie semejante.

Como podemos escoger una dirección y repetir la construcción indefinidamente, resulta una doble serie decreciente de rectángulos recíprocos y de *gnomones*. Todas las diagonales de estos rectángulos semejantes estarán situadas sobre la diagonal DB del rectángulo mayor y la diagonal FC del primero recíproco. Igualmente sabemos, que el rectángulo áureo se distingue de los demás por el hecho de que el área sobrante, su *gnomon* es un cuadrado, por lo tanto esta propiedad se repetirá naturalmente en las subdivisiones obtenidas continuando indefinidamente cualquier construcción, e igualmente podremos construir el *gnomon* hacia el exterior, de dentro hacia fuera, pudiendo repetirse igualmente hasta el infinito.



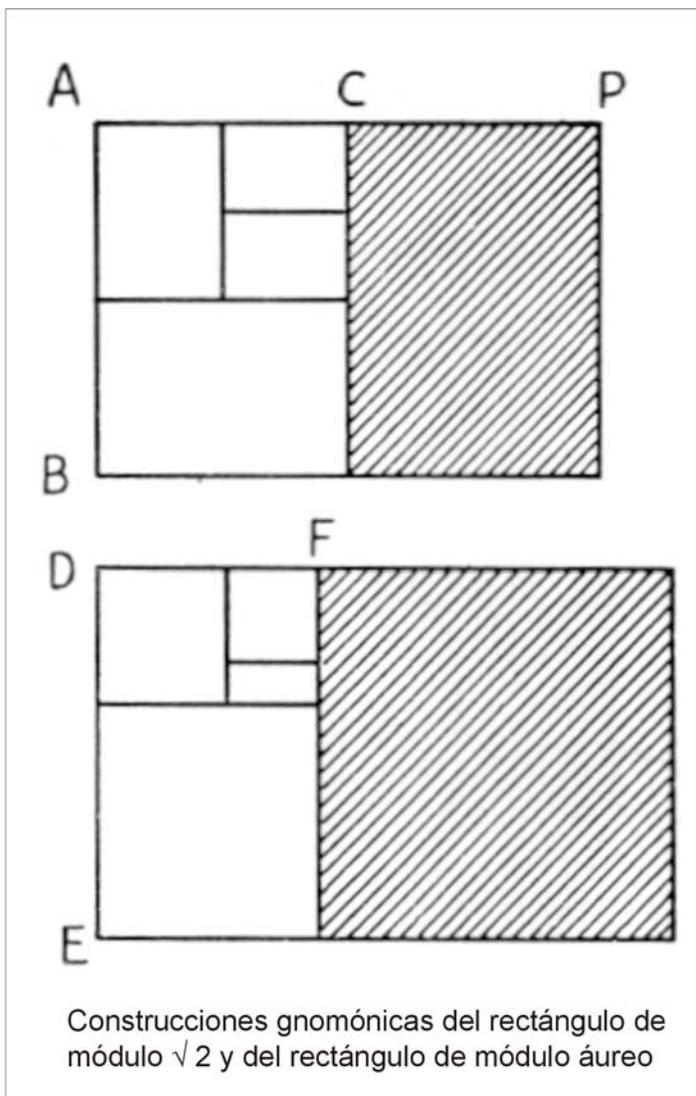
---

paralelas a los lados por los puntos de intersección obtenidos. Todas las superficies

---

En la enumeración de los diez pares de contrastes cuya combinación es fuente de armonía, la *Metafísica* de *Aristóteles* cita en último lugar al par geométrico antagonista: el cuadrado y el producto asimétrico o rectángulo. También el empleo del doble cuadrado y el triple cuadrado determina correlaciones lógicas entre la fachada y el plano horizontal, no sólo para las dimensiones del conjunto sino también, en las subdivisiones de las redes rectangulares que determinan los elementos estructurales de los volúmenes

o superficies.



En este sentido, los trazados de conjunto y sus modulaciones se adaptan con frecuencia a una simetría dinámica de las superficies rectangulares. Esta revisión de los cánones clásicos y de las razones geométricas históricas, plantea la cuestión de cómo ha sido reescrita la geometría en esta propuesta personal.

Hacer convivir la percepción de las relaciones entre las superficies y perfiles que

determinadas así serán funciones del módulo del rectángulo inicial.

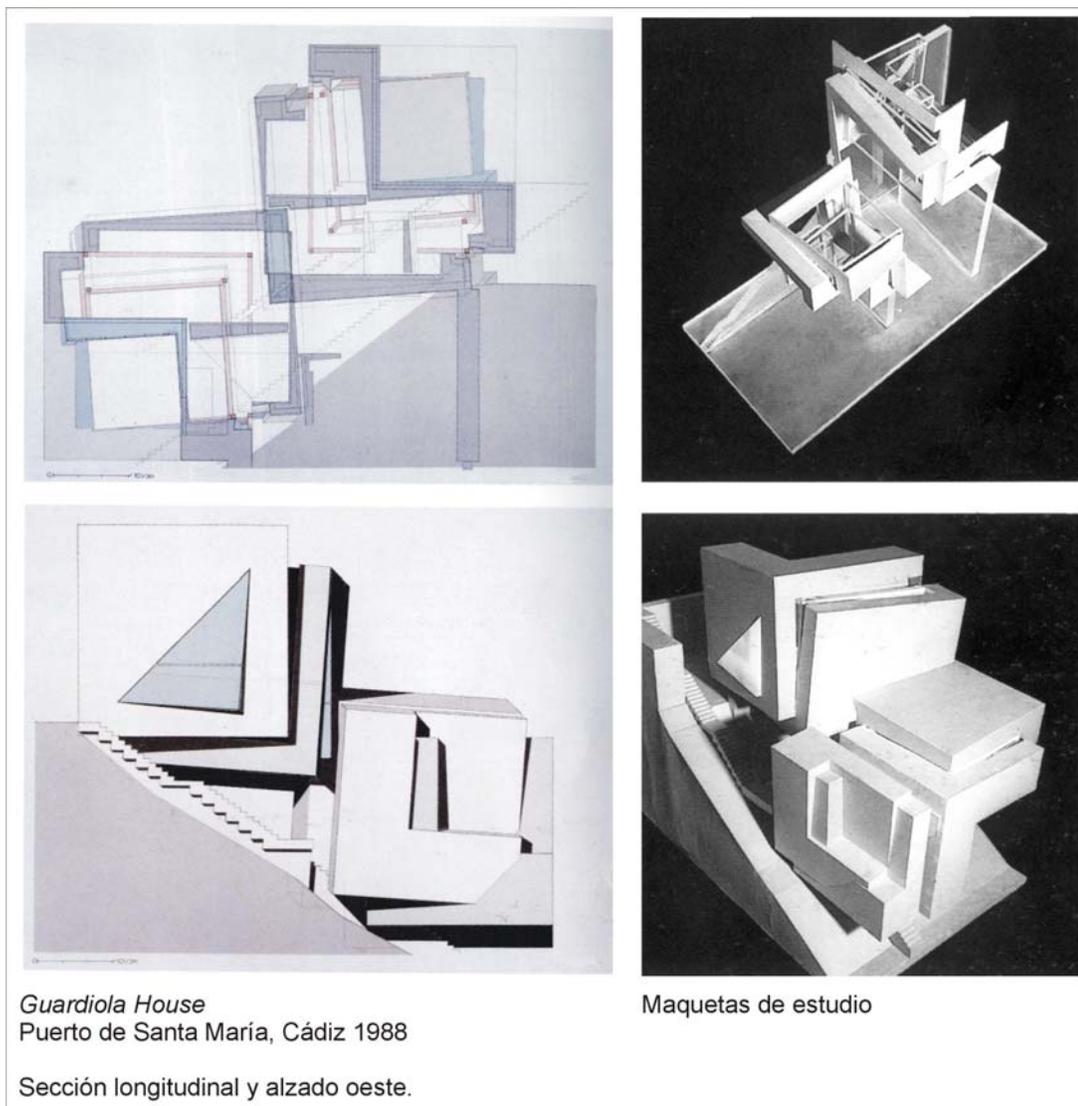
el ojo detecta, con las leyes de la construcción geométrica caracterizada por la verticalidad y la horizontalidad.



*Plan general para Rebstock Park*  
Frankfurt 1990

Maqueta

Podemos analizar este tipo de modulación en la tipología de *Eisenman* como punto de partida morfológico, al cual se han añadido una serie de variantes como es la superposición mediante ejes de giro y la yuxtaposición a partir de un vértice.



En la obra *Guardiola House* realizada en Puerto de Santa María en Cádiz en 1988, aborda la ruptura de la unidad global del edificio con la finalidad de buscar un orden distinto a la tradición, mediante la coexistencia de órdenes opuestos y contradictorios. Para ello, parte de un código racionalista con el objetivo de llegar a *la manifestación de un receptáculo donde las huellas de lógica e irracionalidad son componentes intrínsecos del*

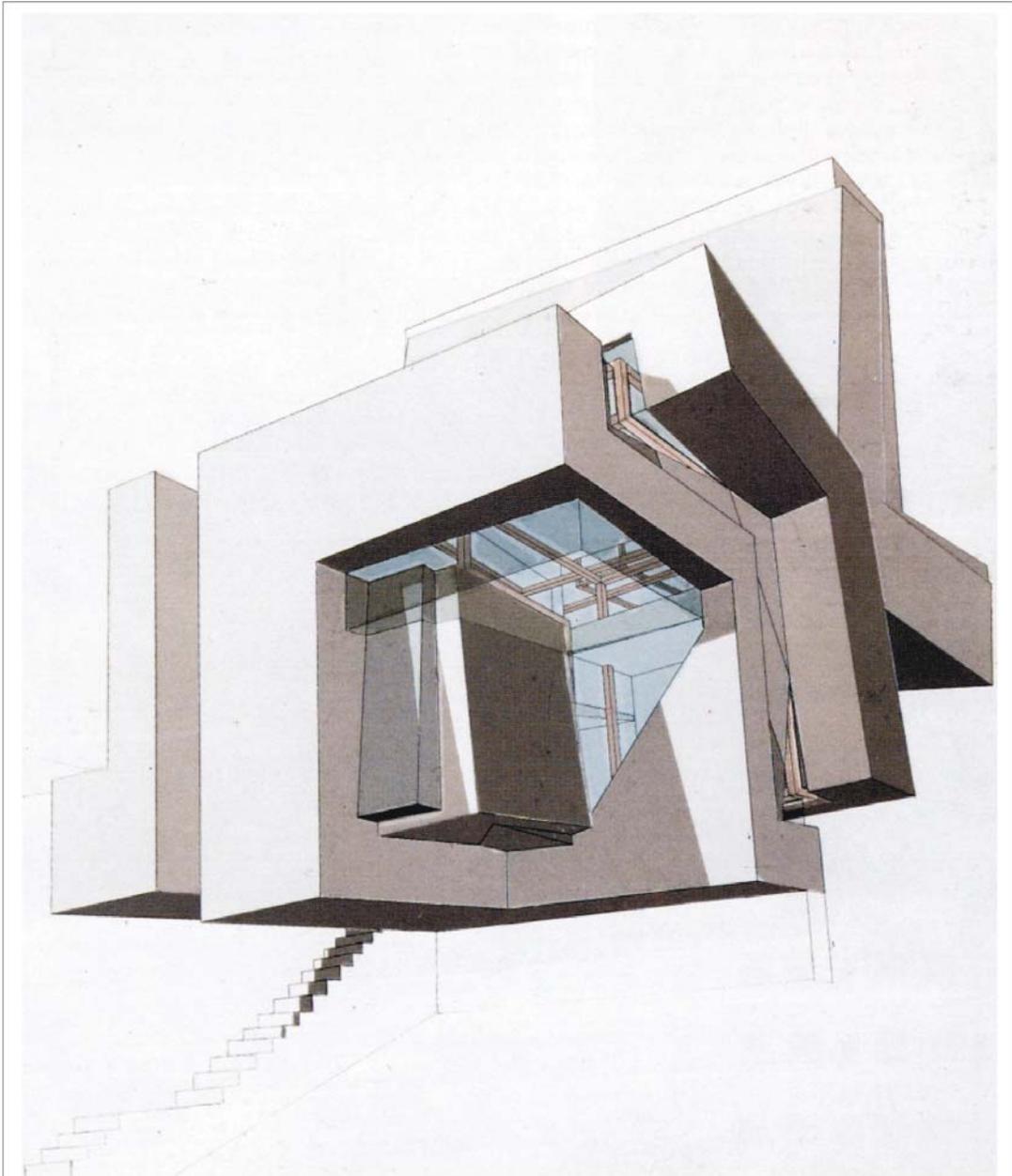
*lugar/objeto. Entre lo natural y lo racional, entre la lógica y el caos, se encuentra el arabesco, el cual rompe la noción de la relación entre estructura y figura, ya que es al mismo tiempo ambas cosas a la vez.*

La organización estructural sigue originándose en la forma de *L*, en este caso yuxtapuesta, siendo sus formas tangentes e interpenetradas en tres planos diferentes. Sus secciones están en todo momento entrelazadas y con un grado de equilibrio que roza los límites del abismo.

Sus formas cambiantes entran en conflicto con un orden de casa tradicional en el que existe una clara diferencia entre lo interior y el exterior, entre el continente y lo contenido. En esta propuesta, esta clara diferenciación se disuelve: la categoría de tipo-morfología y de perímetro-objeto es discontinua en la medida que está articulada por parcialidades.

Para Eisenmann, estas combinaciones modulares basadas en la yuxtaposición y la tangencialidad desvelan en el ámbito de la arquitectura, las concepciones que en el ámbito de la filosofía y la historia han evidenciado la irracionalidad del pensamiento tradicional, proponiendo que toda lógica y sistema contiene en su interior lo ilógico.

Igualmente el juego de ambivalencia entre módulos y estructura ascendente, rompe la distribución racional antropométrica del suelo, y la relación de dimensionalidad del individuo que debe recorrer y reconstruir perceptiva y físicamente la condición de lugar y refugio.



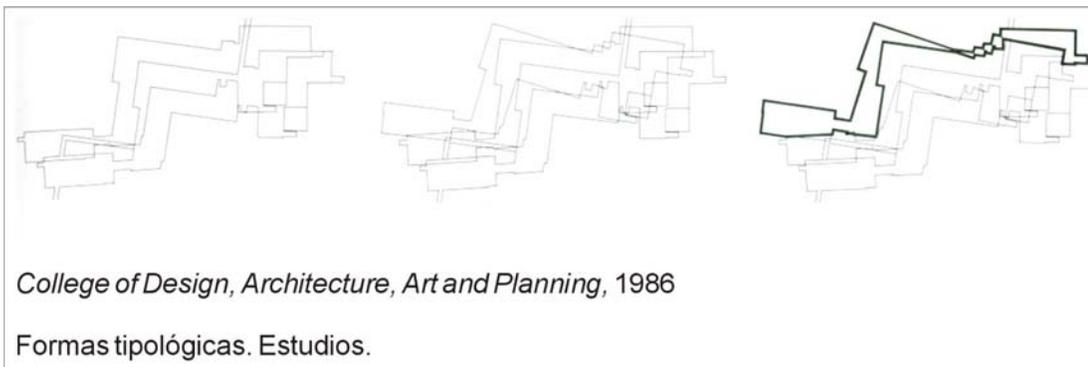
*Guardiola House*

Perspectiva

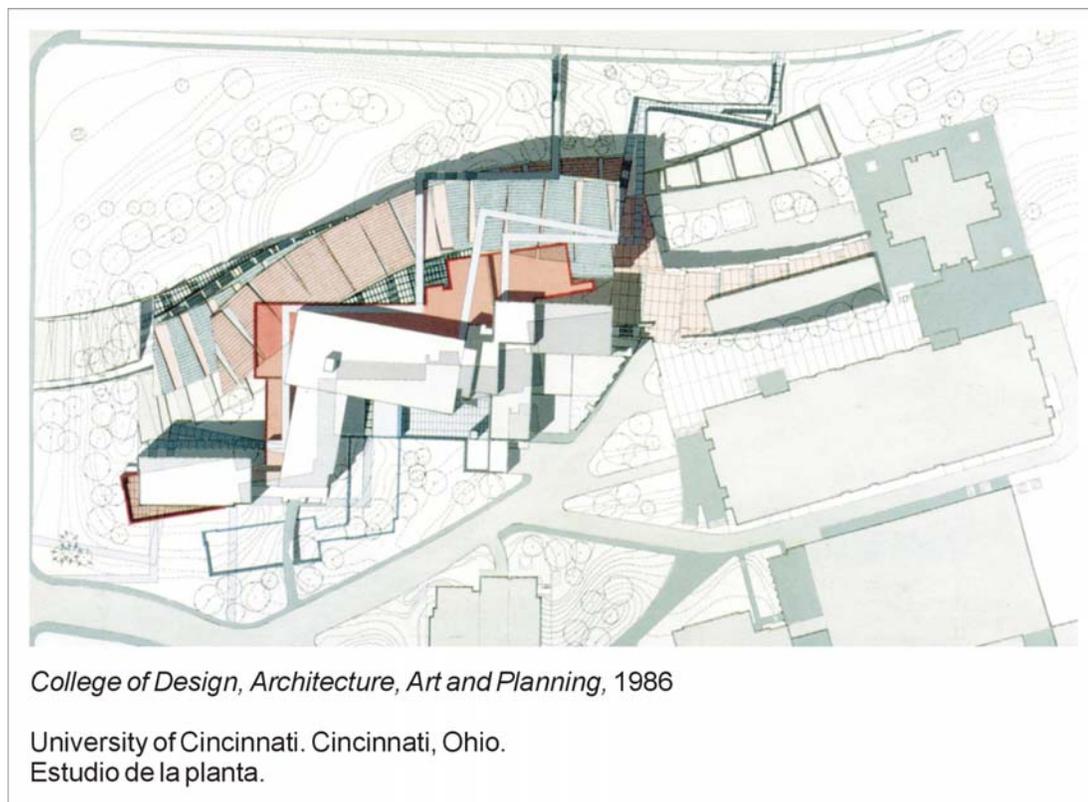
Para confirmar la utilización en la obra de un sistema generativo basado en una revisión morfológica que toma como base de partida el gnomon de Aristóteles, hemos seleccionado y analizado diversos módulos base en las formas tipológicas en planta de los edificios más singulares que constituyen en primer lugar, el sustrato de su investigación y manifiestan relaciones evidentes con el cubo y la subdivisión y expansión basada en la idea de los volúmenes habitables, los modelos generativos que toman como módulo base el doble cuadrado y los modelos que toman como módulos base el cuadrado y el gnomon estableciendo una reciprocidad entre ambos.

En las formas tipológicas del edificio para el *College of Design, Architectur, Art and Planning* en la Universidad de Cincinnati hemos realizado las siguientes mediciones morfológicas.

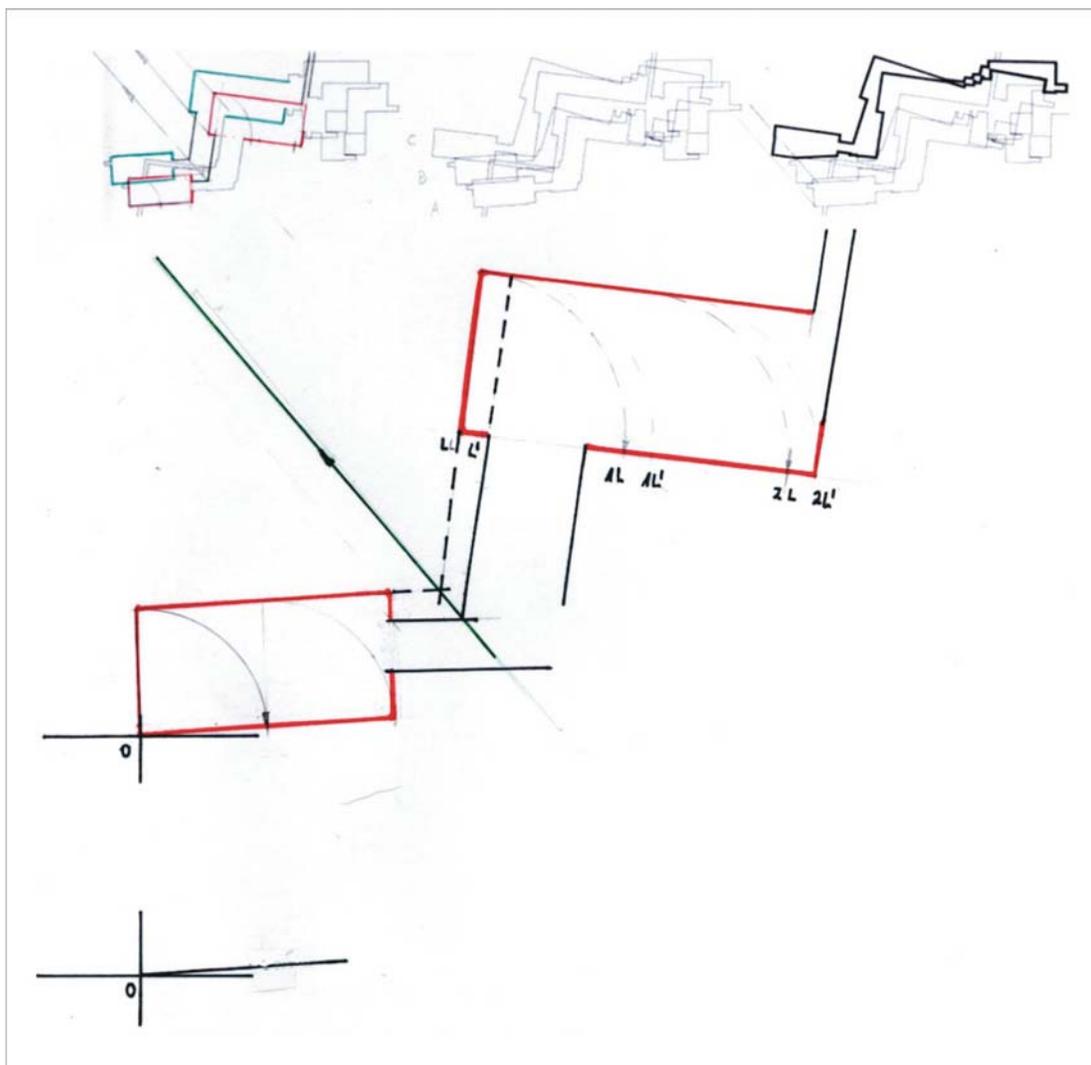
En el módulo base toma el doble cuadrado como medida proporcional de base que configura los diversos cuerpos del edificio. Esta medida proporcional se plantea de una manera directa en el primer módulo de la izquierda, coloreado en nuestra medición con color rojo. En el segundo cuerpo, mantiene la misma proporción pero realizando una pequeña transformación: el nuevo volumen total es un poco mayor que la proporción del doble cuadrado, pero si lo relacionamos detenidamente con el cuerpo que comunica el primer cuerpo con el segundo, desde el punto donde intersecciona el perfil izquierdo de dicha zona de comunicación hacia la derecha, si mantiene la proporción del doble cuadrado. En este sentido, el autor juega con pequeños desplazamientos formales para establecer coincidencias proporcionales entre las distintas zonas en los volúmenes.



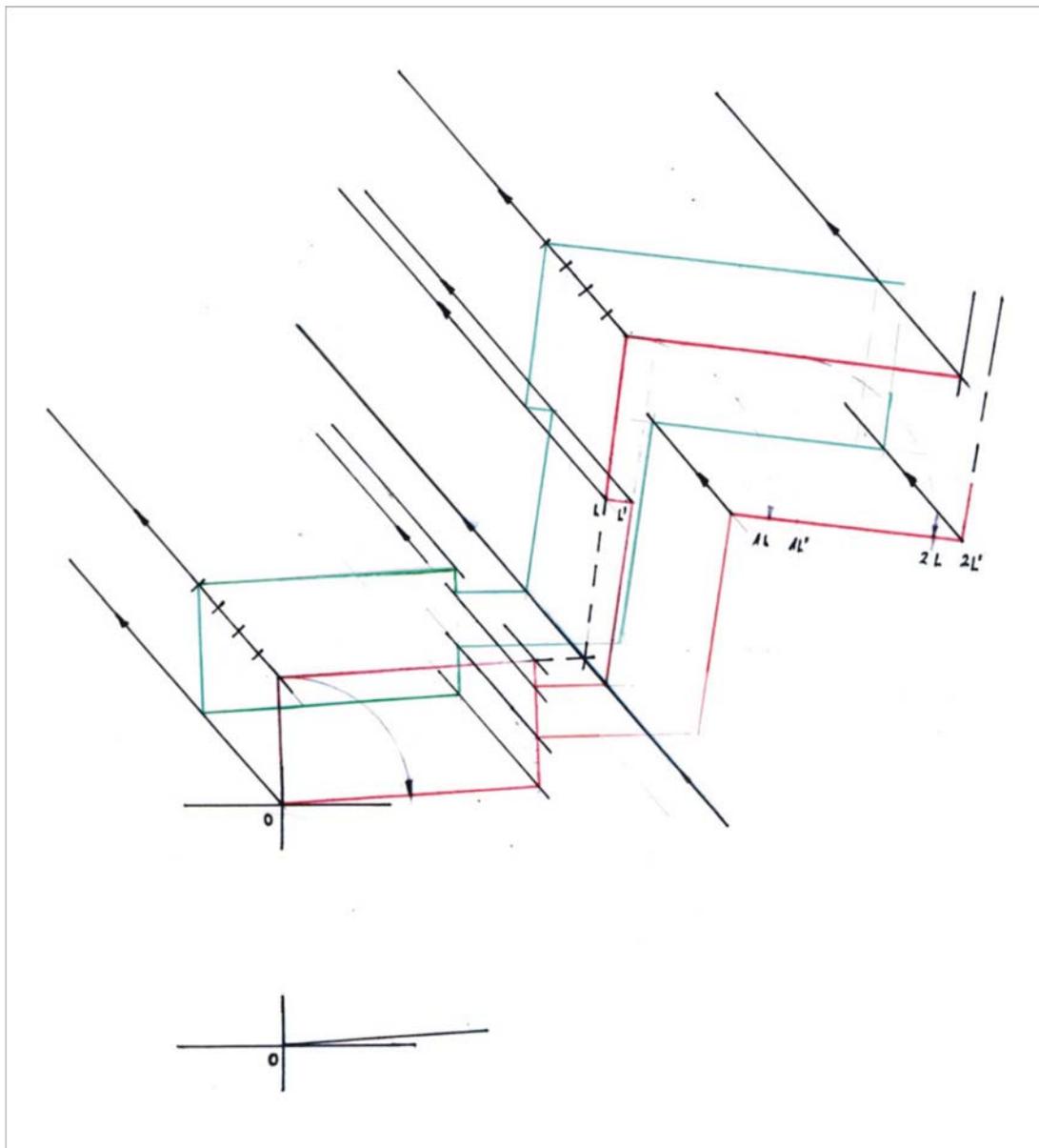
Igualmente las zonas de comunicación entre ambos volúmenes, recuerdan a la forma gnomónica de un cuadrado, con pequeñas variaciones como son el fragmento, el desplazamiento, o la utilización indistinta del ángulo de noventa grados entre dichas superficies o de pequeñas variaciones del ángulo recto en ángulo obtuso, aspectos que confieren



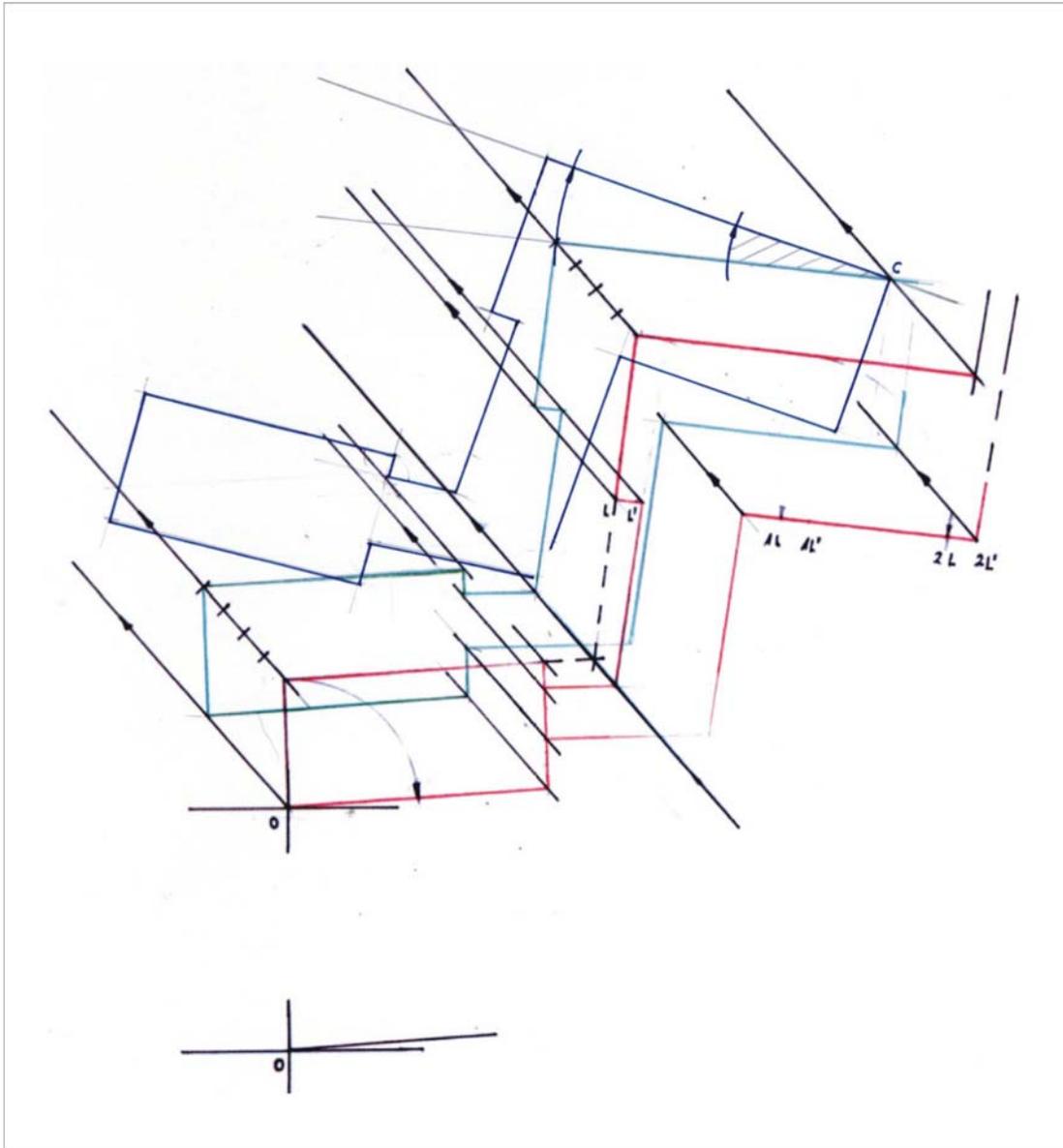
movilidad y confusión a formas perceptivamente estables. Esto se aprecia en la vista de la maqueta definitiva, que reproducimos indicando dichas variaciones según los dibujos adjuntos.



En una segunda fase de relación morfológica, duplica esta primera forma que ya ha surgido por combinación del módulo base y sus proporciones, efectuando una traslación geométrica, según podemos observar en nuestro dibujo coloreado en verde.



La tercera forma tipológica, se constituye igualmente por duplicación de la segunda, pero aplicándole un giro de 13 grados en el sentido de las agujas del reloj y una traslación hacia la izquierda tomando la dimensión del lado L-L' indicado en el dibujo.



Observando la maqueta definitiva que hemos reproducido anteriormente vemos que de nuevo vuelve a seleccionar dichas formas y las superpone, interseccionando zonas con distintas cotas, de manera que juega con los volúmenes a la par que con el perímetro de los mismos. Igualmente, en la zona derecha de la composición crea un núcleo de enlace de las superficies que se resume en una superficie cuadrada que se alza sobre un gnomon de cuadrado mayor, el cual no es representado como

unidad de origen formal, sino que nos remite a el por el fragmento subdivido a su vez en cuadrados distorsionados<sup>34</sup>.

En la urbanización para *Rebstock Park*, se evidencia en la planimetría general el sentido seriado y generativo a partir del cuadrado y su gnomon, al igual que aplica en determinadas superficies la proporción del doble y el triple cuadrado.

La seriación nos remite a un juego de semejanzas morfológicas fragmentadas intencionalmente y en otras ocasiones creando vaciados parciales en las superficies a modo de rampas. Aplica en sus desarrollos un orden de simetría oculto y alterado por desplazamientos, superposiciones y giros que en unas ocasiones se expanden hacia el exterior del módulo y en otras retrotraen la forma dentro del módulo.

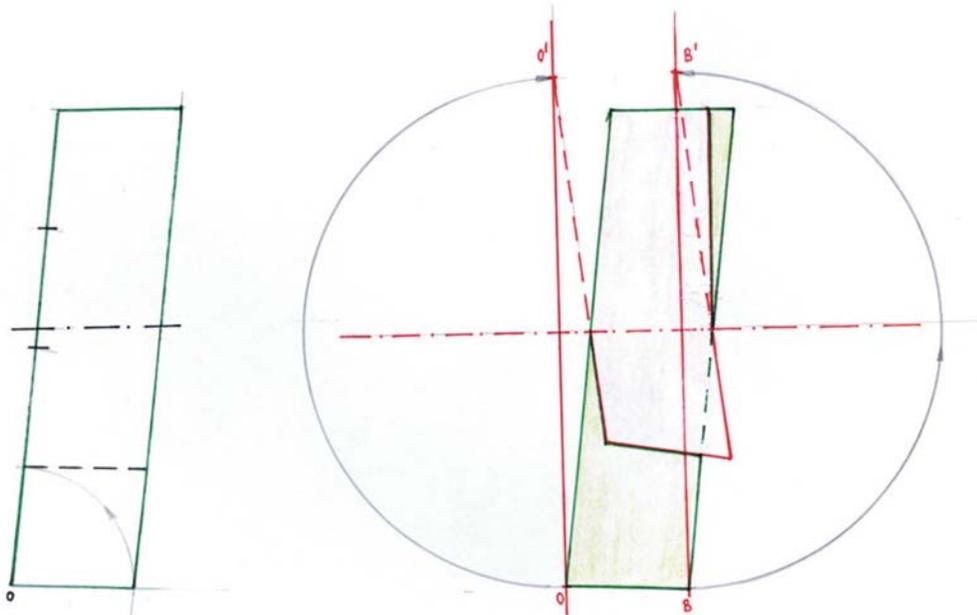
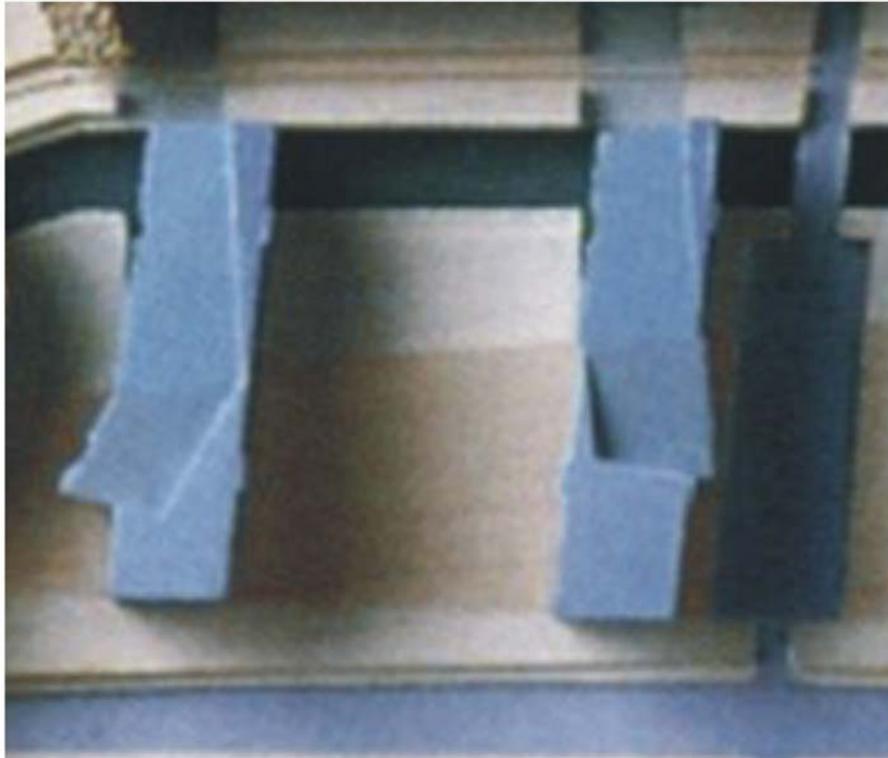
En los siguientes gráficos podemos observar esta creación de bloques perimetrales que se efectúan a partir de gnomones simétricos, que se han desplazado según una traslación inversa aproximándose al centro y quedando superpuestos.

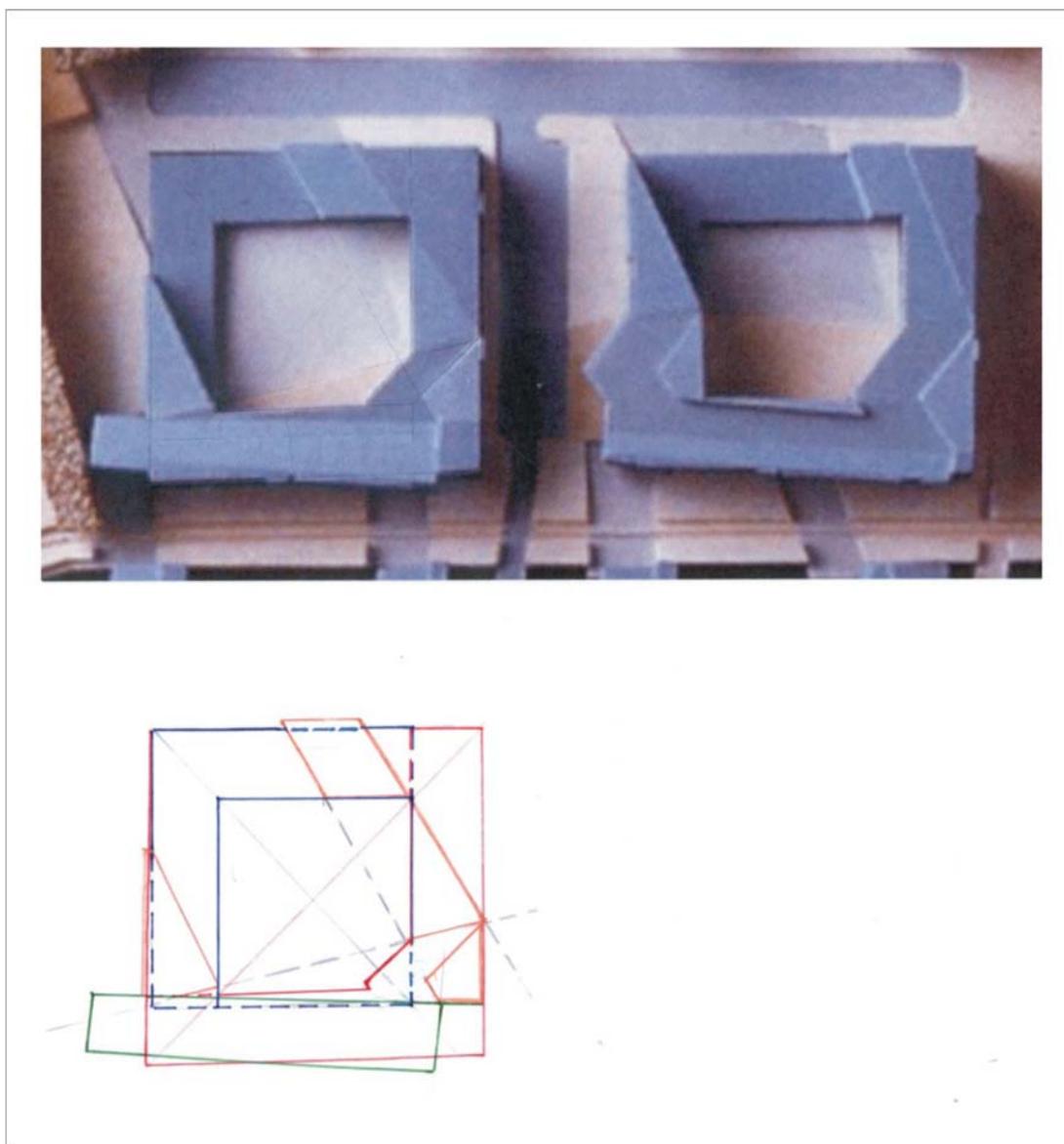
Igualmente, alza las cotas determinando niveles en el gnomon a modo de fragmentos que producen cierta confusión visual de su totalidad, creando una especie de microtopografía en cada superficie.

En proyectos como *Guardiola House*, que constituye una conclusión magistral a sus casas experimentales, es también evidente la utilización del cubo como forma base generativa y el gnomon.

---

<sup>34</sup> Preferimos utilizar el calificativo distorsión ya que formalmente no son ni rectángulos, ni trapecios, sino que sus modificaciones formales mantienen la persistencia de la forma cuadrado.





En los perfiles podemos advertir el tipo morfológico del cubo y el gnomon, duplicados con dimensiones variables y atendiendo a sus formas semejantes simétricas, trasladadas y giradas respecto de un eje imaginario de simetría.

En este sentido, Eisenmann experimenta la simetría entendida como la definiera Le Corbusier en su Modulor *El nos conducirá ante un vocablo*

*venido de lo profundo de la civilización y capaz de contener nuestro deseo: SIMETRIA, que expresa una relación ilimitable tensada entre dos términos, cada uno de los cuales se encuentra izado más allá de toda expresión vulgar y situados, el uno con relación al otro, en posiciones imprevisibles a priori, inesperadas, sorprendentes, estupefacientes, arrebatadoras. ¡Poesía!*<sup>35</sup>

En sentido la simetría es redefinida por *Eisenman* como un juego entre el equilibrio y el desequilibrio morfológico y geométrico, con un sentido expansivo e inclusivo a la vez, que se espacia en las combinaciones de formas semejantes en el reflejo infinito.

La experimentación con sus onces casas, manifiestan también un vínculo directo con los volúmenes habitables formados por prismas cúbicos. Estos consisten en la división del cubo en ocho octantes que a su vez, pueden subdividirse hacia el interior o bien, pueden expandirse hacia el exterior.

Los volúmenes habitables corresponden a un sistema de crecimiento generativo, matemático y geométrico. Dentro de este cubo expansivo, *Eisenman* selecciona partes de dicha expansiva que nos proporcionan una lectura gnomónica. En definitiva el gnomón, tiene una lectura deconstructiva íntimamente ligada con la complementariedad, en el sentido de que es tanto aquello que resta entre dos formas semejantes pero es necesario para completar tanto la forma originaria o forma primitiva, como para dar lugar a su semejante. Es por tanto que respresenta, conceptual y geoméricamente un espacio intersticial, que da sentido a la relación entre las formas de la misma familia.

---

<sup>35</sup> Le Corbusier. *Modulor II*, pág. 147

*Orden y Distorsión: coexistencia crítica para una propuesta posmoderna.*

En el proyecto Center for the Visual Arts and Fine Arts<sup>36</sup>, desarrolló un edificio que atiende a tres características visuales y estructurales:

En primer lugar la característica espacial de trama o red que constituye la nueva construcción realizada, la cual es propuesta como un lugar de paso situado entre los edificios existentes en el campus.

En segundo lugar, la característica en rampa axial este-oeste que tiene una orientación diagonal atravesando la retícula correspondiente a los edificios existentes.

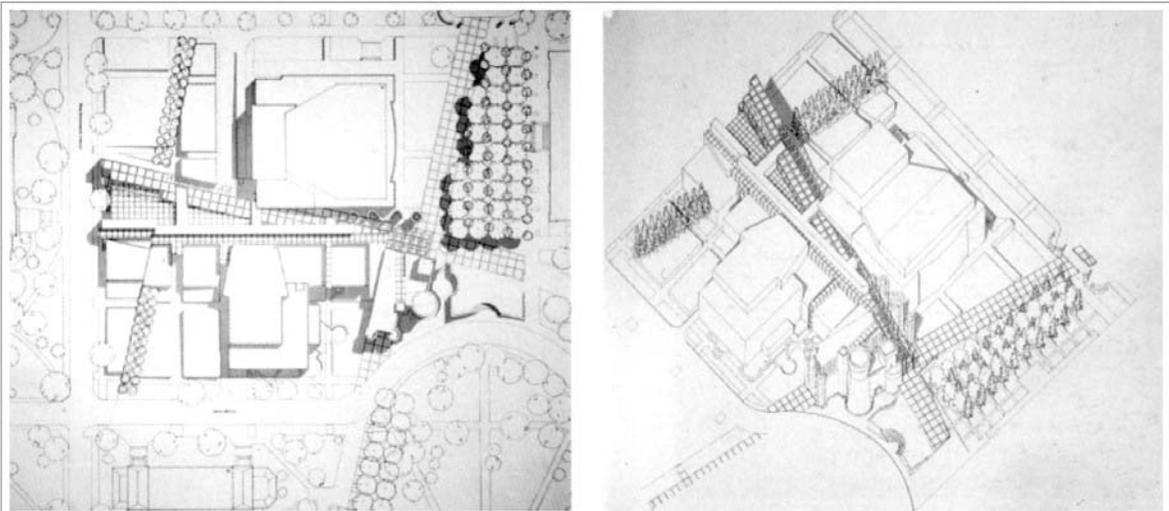
En tercer lugar, la característica de doble pasaje desde el óvalo central del campus que incluye dos mitades: una mitad construida y cerrada con cristal y la obra que es una estructura abierta.

El aspecto predominante a primera vista, es la retícula estructural ordenada de manera modular, atendiendo a la idea de repetición de la misma forma tipológica. Su situación en el campus, según el autor se origina a partir de la idea de excavación real, a partir de los planos del terreno y el crecimiento urbano acontecido en un periodo de unos cien años. *Históricamente el campus de la Universidad del Estado de Ohio, mantenía su distancia de la ciudad de Columbus estableciendo una red girada respecto a la red de la ciudad a 12'25 grados. A medida que el campus fue desarrollado, se hizo racionalizando y extendiendo esta red interna, ahora ambas redes se encuentran en la periferia del campus.*

---

<sup>36</sup> Ohio State University, Columbus, Ohio 1983-89.

El proceso de reconstrucción de ambas redes y el cruce actual de las mismas, proporciona como resultado un sitio que representa otros sitios. Es decir, se intenta establecer una analogía superponiendo la red de Ohio sobre la red de *Columbus*. Esta superposición proporciona como forma resultante una estructura que es intersección de la dirección de ambas, y que será incorporada a la red actual del campus, buscando sitio entre los edificios existentes.



*Wexner Center*

Estudios de la situación planimétrica del proyecto.

Este aspecto de análisis significativo y procesual en el inicio del proyecto, que se mantiene siendo coincidente con otros proyectos aun atendiendo a variantes específicas, arroja varias claves fundamentales en su proceso de configuración como son las siguientes:

1. Trabajar inicialmente a partir del plano horizontal antropométrico, que es el equivalente del suelo y de la distribución racional del mismo interpretada en los planos como planta. Igualmente consideramos que el suelo hace referencia aquí tanto a la planta del objeto arquitectónico, sitio, casa o refugio, como a la planta planimétrica urbana.
2. Que este plano horizontal antropométrico, que está regulado por la escala humana y que por tanto tiene relación con las categorías de escala y dimensión, es alterado con la introducción de redes que no entran en la visión tanto actual como habitual de lo que se considera un edificio, y que aquellas provienen de la memoria y la interpretación de datos pertenecientes a otras distribuciones topográficas del terreno como hemos visto anteriormente.
3. Que en orden a ambas claves, se procede a interpretar las categorías arquitectónicas, construyendo el edificio que las cuestiona a partir de formas tipológicas elementales. La temática en este sentido, sirve como pretexto para localizar aquellas zonas del terreno más significativas, para construir guiados desde el criterio de lo no habitual y las características del objeto, en definitiva determina las claves para llevar a cabo el proyecto arquitectónico entendido como intervención. Es decir, construir espacios con un orden distinto al habitual que altere, distorsione, modifique y añada una nueva lectura a los espacios y los contextos dados.

Dentro de este proyecto, *Eisenman* afirma que la clave fundamental del mismo no es el edificio sino el *no-edificio*, considerado a partir de sus

aspectos constructivos y visuales tradicionales. En relación con esta idea lo que pretende es cuestionar la categoría de edificio asociada a la de función-refugio, sustituyendo los muros que tradicionalmente delimitan y determinan el sitio con esta función, por la estructura reticular que se observa en las imágenes en cuanto motivo fundamental del edificio.



*Wexner Center*

Visión de perfil en la que se aprecian las dos mitades correspondientes a la zona de estructura abierta y la zona cerrada

Esta estructura es asociada a la idea de *andamiaje estructural*<sup>37</sup> con el término de *scaffolding*, pretendiendo cuestionar entre otros el significado de permanencia implícito a la función refugio.

---

<sup>37</sup> *Scaffolding* significa textualmente andamio. *Eisenman* insiste en la referencia al andamio como motivo temático, pero considero que es más adecuado y justificable traducir en este

El andamio es la parte más impermanente del edificio, es un elemento auxiliar dentro de la técnica que no se mantiene puesto que se monta y se desmonta, en cuanto accesorio para la construcción de lo que será la red interna estructural del edificio. Podemos decir que precede al edificio, por lo que consideraremos que la estructura en el proceso constructivo es lo correlativo al andamio. En este sentido, el andamio temporalmente hace las veces de la estructura antes de que ésta sea levantada. *Sobre o a partir del andamio funcionalmente se construye, se repara o se demole, pero nunca es un refugio luego no puede simbolizar la función.*

Al introducirlo en el edificio como elemento principal con carácter configurador, nos planteamos la cuestión de que pretende otorgar un valor de categoría a objetos y elementos que siempre han sido accesorios y que en este sentido, estos elementos son utilizados como un referente temático dentro de sus justificaciones teóricas.

En cuanto a la primera cuestión, es indudable no sólo en este proyecto, sino en los demás tal y como hemos podido contrastar, que uno de los medios que utiliza para cuestionar las categorías históricas, es la introducción de referencias a elementos auxiliares dentro de la realización técnica, más que los elementos en sí. Así por ejemplo, la referencia al *scaffolding* no es directa desde el punto de vista formal y material, no ha utilizado una estructura tubular de andamio, sino su sentido de esqueleto estructural. Es por esta razón, que hemos considerado oportuno traducir el término como andamiaje estructural, pero no como andamio en sentido literal.

---

contexto andamiaje estructural, ya que no mantiene el referente formal directo, como más

---

En este sentido consideramos que queda reforzada la idea de que su lenguaje y su representación formal obedece a una línea geométrica, de procedencia constructivista y racionalista, pero no a líneas conceptuales de *ready-made* que incluirían realmente un andamio o un sistema de andamiaje prefabricado, en cuyo caso sí existiría una referencia directa entre el pretexto temático y su manifestación formal.

Por el contrario, sí encontramos un paralelismo directo dentro de su lenguaje formal y constructivo entre las redes planimétricas, que conforman a la par que caracterizan la topografía del terreno en cuanto motivo temático y el edificio construido, que obedecen a las mismas coordenadas elementales dentro de un formalismo racional geométrico.

Resumiendo los aspectos expuestos hasta el momento, podemos establecer que las claves que guían el proceso compositivo y proyectual de este autor son las siguientes:

1. En primer lugar, el eje que guía el desarrollo de los proyectos está basado en una arqueología inventada y construida mediante superposiciones y rupturas formales sinuosas, que unas veces toman como referente temático la distribución topográfica analizada en el lugar a intervenir, otras toman como referente formal el sentido simbólico del cubo en cuanto habitáculo primigenio. De esta manera, proyecta diversos tipos de redes, perceptivamente inestables, simultáneas visualmente y con formas semejantes a maclas que en unas zonas son sólidas y en otras translúcida o transparentes.

2. Rediseña a partir de analogías geográficas, íter imbricando organizaciones compositivas y estructuras actuales con estructuras pertenecientes al pasado. En este sentido, retomamos la referencia al *Wexner Center for the Visual Arts and Fine Arts Library*, como ejemplo donde trabaja el contorno de *Ohio*, superpuesto al de la reserva de *Connecticut* en el primer mapa de *Ohio* y a la red actual que respondería a su diseño para el edificio.
  
3. A esto se añade la introducción de las diversas *distorsiones* de la geometría mediante la introducción de diversas visiones perspectivas de las formas básicas: el cubo y sus variaciones formales, estáticas y dinámicas, la *L* y la *S*. Estas formas distorsionadas se maclan en el alzado y la distribución interna de espacios<sup>38</sup>, corredores, pasillos y niveles en el edificio.
  
4. Así manifiesta el autor que una arquitectura actual está supeditada al recorrido, la visión y la fenomenología perceptiva, al *punto de vista* del espectador entendido analógicamente como medio de interpretación personal y fragmentario del pasado, el presente y el futuro.

---

<sup>38</sup> En el sentido de habitaciones o estancias.



*Nunotami Corporation Headquarters Building*

Acceso y detalle de la fachada

5. De esta manera, la consideración *sine qua non* de la existencia simultánea de lo ficticio y lo real, de lo artificial y de lo natural, es una propuesta de arranque centrada en: la libertad creativa y la capacidad del ser humano de cuestionar y generar a lo largo de su proyecto un sentido crítico, activo y abierto al diálogo que podemos establecer con los distintos lugares y sus cargas de historicidad entendidas como fenómenos parciales y fragmentarios.

6. Aquí, la noción de crítica de marcada procedencia filosófica postmoderna, atenderá por un lado a la idea de movilizar los conceptos cerrados de la tradición, subvertirlos para crear órdenes distintos en los que cohabiten los criterios opuestos de lógica e imposibilidad, matemática y percepción. Por otro lado, se tratará de desvelar aquellos elementos que sustentan los resultados, aquellos elementos mínima que ponen en marcha el proceso constructivo real. En este sentido el *scaffolding* funcionará como la *archi-huella* originaria que en el marco de pensamiento abre el debate sobre



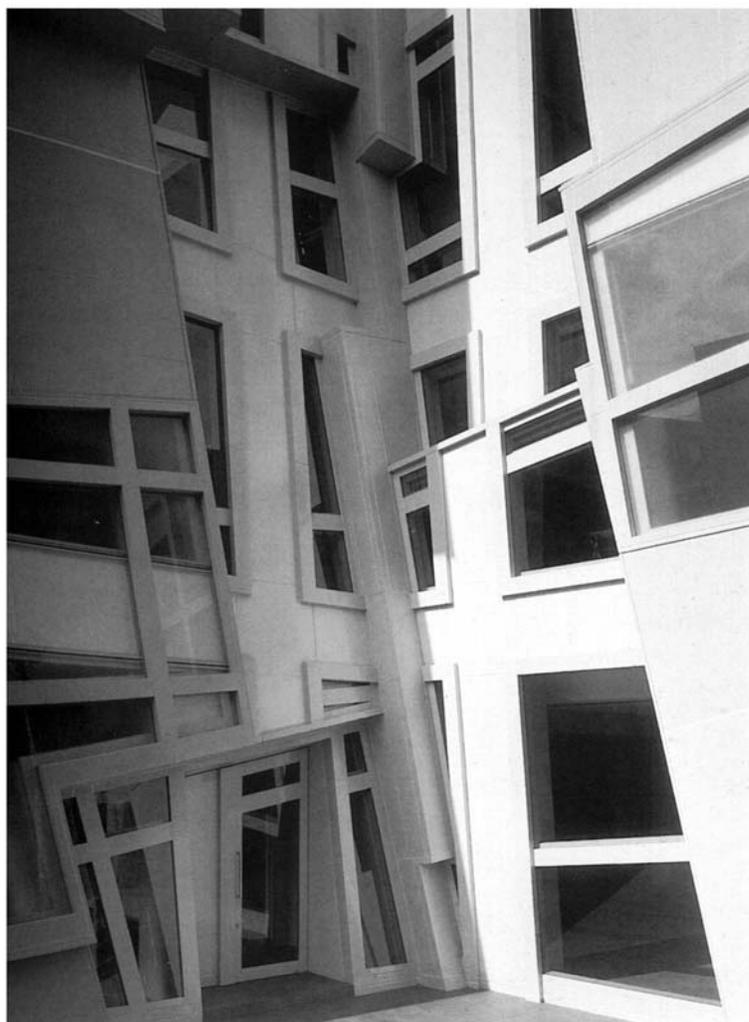
*Nunotami Corporation Headquarters Building*  
Tokio 1990-92

Vista de la maqueta definitiva

7. Otorga valor de categoría a elementos que son auxiliares en la construcción, aunque su representación formal no responde al tipo real sino que es transformado mediante un lenguaje geométrico. Igualmente, ocupa y busca zonas en el espacio construido que no serían ocupadas dentro de una propuesta arquitectónica

tradicional, provocando lecturas ambiguas en las relaciones entre conceptos.

8. En cuanto al recurso de superposición y alzado de las diversas redes utilizadas en el proyecto y sus elementos modulares, atiende a la inclusión e interrelación de diversas escalas a partir de la



*Nunotami Corporation Headquarters Building*

Acceso y detalle de la fachada

escala humana, mediante versiones que proceden del *Modulor* de *Le Corbusier* y la sección áurea.

En el proyecto *Cannaregio Town Square*<sup>39</sup> presentado en Venecia en 1978 sigue manteniendo en la propuesta inicial de arranque la idea de una arquitectura que inventa sus solares y programas, a la par que nos remite simula espacios existentes de manera simultánea al actual, con lo que podemos inferir como otra de sus claves que guían este proyecto entre otros, la asociación entre conceptos como reproducción, representación y simulación.

En este caso, la organización compositiva espacial y dimensional de la que parte es la red reticular de *Le Corbusier* impuesta en un pasado ficticio sobre el irregular contexto de Venecia, pretendiendo establecer desde nuestra apreciación, una asociación directa entre sitio y edificio-refugio entendido como volumen y el hueco entendido como vacío.

Eisenman plantea en este proyecto textualmente que *el sitio es marcado como una ausencia, como una serie de vacíos huecos en la tierra*. Creemos personalmente que el tema aquí, está orientado a evidenciar la ambigüedad del propio concepto de categoría y función, y su arbitrariedad, manejando valores del propio proceso constructivo como son lo definitivo y lo previo. Por lo tanto, la idea del resultado definitivo que atiende a una escala homogénea en orden a un criterio de corrección comúnmente aceptado, se cuestiona en tanto plantea una propuesta que utiliza tres diferentes escalas relacionadas entre sí, que incitan a dudar si lo construido es una casa o una maqueta de casa.

---

<sup>39</sup> Ver ilustración de la página 68.

Esta ambigüedad se produce pues, equiparando los pasos de escala-proyecto auxiliar con el diseño a escala definitiva, a la par que se produce una sustracción morfológica del módulo tipo, que se organiza a modo de laberinto en crecimiento en una especie de *arquitectura imposible*.

Según todo lo que hemos observado a lo largo de este capítulo, podremos plantear que la consideración hacia una arquitectura que se crea a sí misma, tomando como elemento clave lo descategorizado y aquellas morfologías relacionadas con la geometría purista y armónica, capaces de generar crecimientos modulares dinámicos, se refleja en los distintos niveles del proyecto individual del arquitecto.

Como conclusión abierta al capítulo, antes de proseguir con la investigación podemos describir que trabaja de manera constante una tríada de relaciones en el proceso arquitectónico: categoría, función y escala en cuanto objeto, refugio y dimensión dentro de una morfología auto generativa.

La ausencia de una relación única, homogénea y lineal entre ambos grupos en pro de una relación laberíntica y heterogénea de los mismos, será pues la guía para establecer nuevos órdenes representación formal y construcción cuyo único objetivo sea desvelar que todo principio, forma y orden lógico contiene lo ilógico.

Partiendo de las categorías fundamentales al campo arquitectónico como son: la función, que conlleva el significado elemental de refugio y las relaciones de función e historicidad que en relación con el mismo han generado a través de la historia unas formas tipológicas definidas y armónicas; la escala, que conlleva los valores de dimensión, medida,

accesibilidad y unicidad en relación con el ser humano y el tipo o morfología, que conlleva los valores estético-formales, consideramos que la clave que ha dado paso a sus distintos órdenes ha sido la readaptación de los pasos intermedios auxiliares al proceso constructivo habitual, equiparándolos a la categoría. Es decir ha trasvasado elementos de lo auxiliar y lo suplementario a lo categorizado, incluyéndolos en un discurso constructivo definitivo. Así, su análisis morfológico generativo es el propio resultado.

De ahí, que esta idea haya abierto el debate sobre el significado y la forma no sólo como resultado de la función arquitectónica, sino como ámbito previo en el que se da la apertura de las relaciones formativas que generan toda definición desde el ámbito de la interpretación personal.

*Ángeles Marco*

*En la autógena oscilación de la Memoria*

*1980 – 2000*



Comenzaremos este capítulo, situándonos ante la obra realizada por la escultora *Angeles Marco*, considerando tanto la obra en su *presencia in situ* como la obra reflejada en las diversas publicaciones que a lo largo de su trayectoria han sido realizadas, con todas sus variantes de Instalación y Montaje, llevados a cabo en los distintos espacios en los que ha trabajado desde el año 1980 hasta el año 2000.

Nuestro punto de partida para el estudio de su obra escultórica comprendida en este periodo, será la observación a primera vista de la totalidad de la misma en cuanto a tres fases de trabajo genéricas no desmembradas entre sí, pero sí matizadas por lo que denominaríamos distintas *intensidades de presentación* de los diversos proyectos escultóricos.

La noción de intensidad, la entenderemos dentro de este contexto en relación con los efectos, sensaciones y cualidades que afectan a los sentidos cuando observamos la obra como espectadores y por lo tanto, la entendemos como una fuente de fuerza o energía. Es decir, situados como espectadores que contemplan el trabajo hemos de partir de este concepto para aproximarnos a la obra.

En este sentido, sí podemos afirmar que en esta obra hay distintas variantes en la manera de producir o no, mayor o menor tensión al espectador utilizando variados recursos dentro de la realización artística.

Así pues, partiendo de esta idea pretendemos: en primer lugar elegir, de entre todas las Series realizadas, aquella con la que comenzaremos el análisis de su obra, por considerar que evidencia de una manera más radical aspectos conceptuales y formales. Por lo tanto, no seguiremos un análisis cronológico en el sentido tradicional e intentaremos justificarlo sobre la base de las siguientes observaciones que a continuación vamos a proponer.

En líneas generales, encontramos el periodo comprendido desde 1980 a 1986 como una fase ascendente o creciente, que evoluciona desde un principio bastante arraigado a las materias o elementos mínima o base que se mantienen a lo largo de su trayectoria escultórica: el hierro y sus procedimientos siempre de procedencia industrial con un parco tratamiento. En dichos procedimientos, progresivamente se van introduciendo aspectos y factores que dada su ambigüedad, podrían pertenecer a categorías tanto de la escultura como de la pintura, como por ejemplo son: el escorzo y el aplastamiento de las piezas, los puntos de vista incluidos en las piezas, la distorsión perspectiva que se produce a partir de dichas inclusiones, el valor del muro en relación con la pieza, etc.

En este sentido, paralelamente a su evolución desde este periodo en el que trabaja las *Series Modular*, *Espacios Ambiguos* y *Entre lo Real y lo Ilusorio*, se da un cruzamiento progresivo de categorías procedentes del terreno pictórico con las categorías espaciales propiamente escultóricas. Este hecho plantea la cuestión de que la introducción y combinación progresiva de ambos grupos de categorías, nos haga considerar el entrecruzamiento como un factor visual que se produce al observar la totalidad y por lo tanto, valorarlo en cuanto recurso perceptivo que provoca la ambigüedad pretendida.

Consecuentemente el valor escultórico del objeto exento entendido como bulto redondo, abandona su calidad categórica entendida desde una propuesta tradicional y toman su relevo los valores o categorías del lugar y el sitio en el espacio que recorreremos y percibimos. Incluso cuando las esculturas



*Entre lo Real y lo ilusorio*  
1986

Vista del montaje en el taller de la artista

aparecen como exentas no nos proporcionan ya la sensación de que se presenten o sean objetos cerrados, sino que se produce un efecto semejante al que se percibe cuando las piezas se sitúan sobre el muro.

En su interpretación de estas categorías, tendremos uno de los puntos iniciales para llevar a cabo la investigación de su obra escultórica, puesto que en relación con la *figura* que la autora denomina *del espectador* se manifiestan esos matices de intensidad perceptiva buscada



*Entre lo Real y lo Ilusorio*  
1986

Detalle

y provocada, que arrastran los conceptos filosóficos y temáticos planteados a lo largo de sus diversos proyectos y en algunas ocasiones explicados por la propia autora en diversos escritos personales.

En el periodo de trabajo desarrollado desde 1986 a 1990, podemos afirmar que se mantienen diversos criterios<sup>1</sup> en el ámbito del concepto de espacio y en el ámbito de los recursos ya planteados de una manera incipiente en los años precedentes, pero con un sentido abierto a la

introducción de nuevas materias y resoluciones técnicas basadas en procesos industriales, de diseño y resolución formal.

---

<sup>1</sup> Utilizo este término en su sentido literal.

Este es un periodo que se caracteriza por una evolución simultánea de dos series escultóricas que son la *Serie Salto al Vacío* y la *Serie El Tránsito*. Estas series se produjeron y dieron lugar a un desarrollo procesual de tipo *multi-interrelacional*, el cual podremos entenderlo estableciendo una similitud significativa con la multiplicación celular: una célula que se divide en dos y ésta a su vez en dos o más y así sucesivamente hasta crear un cuerpo en el que se interrelacionan sus diversas partes. En las propias obras queda esta idea reflejada en el hecho de que se estructuran en conjuntos, que son intercambiados entre sí con la reorganización y combinación de las mismas piezas en distintos espacios dados.

Así pues, es una fase que a grandes trazos se podría definir por la convivencia y alternancia de las obras pertenecientes a ambas series escultóricas, las cuales cohabitan en los espacios expositivos. En estos espacios, es donde sus conceptos inicialmente barajados de lugar y sitio, en relación con la consideración de la *pieza en cuanto objeto*, se amplían a lo que es la valoración de los factores de tipo-estructura, historia-significado-función, en relación con las categorías arquitectónicas<sup>2</sup> y la temática que dentro de la escultura nos pretende transmitir la autora.

En 1990 se desarrolla y se presenta en Madrid en la Galería Soledad Lorenzo la *Serie Suplemento*. Esta serie escultórica y la investigación desarrollada por la autora en este momento, la consideramos crucial dentro de toda su trayectoria y es por esta razón por la que comenzaremos a analizar muchos aspectos tanto conceptuales como formales a partir de la misma.

---

<sup>2</sup> Ver por ejemplo proyectos como el de la escultura "Puente-Trampolín" realizada para el espacio del Canal de Isabel II (Dirección Gral. Del Patrimonio Cultural. Madrid, 1986) o la intervención en el proyecto "Tabula Rasa" (Biel, Suiza 1990), dónde se plantea intervenir a partir de la imposibilidad de que la pieza compita con las características estructurales del espacio dado, o el refuerzo del significado de la obra con su situación en una determinada zona del edificio. Más adelante, se tratarán estos aspectos al analizar las cuestiones relativas a los conceptos de lugar y sitio.



*Serie Suplemento*  
1990

Hierro, caucho, cristal y neón.  
Instalación en la Galería Soledad Lorenzo. Madrid.

De entrada la fotografía que nos precede nos obliga a una primera lectura de sus características visuales, de su *intensidad* en relación con los estímulos, que apunta a la sensación de no poder extraer aspectos prioritarios que de alguna manera tengan una organización jerárquica o escalonada, sino a una sensación de simultaneidad absoluta y hermetismo<sup>3</sup>.



*Serie Suplemento*  
1990

Vista interior de la Instalación en la Galería Soledad Lorenzo. Madrid.

Entendemos el hermetismo de la obra como una sensación al ser presentada de lenguaje impenetrable, secreto y cerrado en la propia radicalidad de sus resoluciones formales, donde no se dan contemplaciones esteticistas ni apariencia de excesivos recursos. que sumen al conjunto en una ambigüedad tal, que no podemos determinar un

---

<sup>3</sup> También consideraremos implicado en este término, no solo la definición citada, sino la interpretación a partir de su sentido etimológico, relacionado con la figura mítica de Hermes, Dios griego del comercio, de la elocuencia y de los ladrones y el mensajero de

comienzo y un final en nuestro recorrido controlado por la fuerte simbiosis entre la unidad y la multivalencia de las piezas, a excepción del acceso marcado por los biombos de hierro.

A partir del año 1992, ya tejida la trama del propio lenguaje y el discurso escultórico que caracteriza su obra, entendida en su amplitud temática, conceptual y técnica y siempre, dentro de una propuesta de interdisciplinaridad, comienza de manera evidente una fase que denominaríamos *multidisciplinar* con la introducción de nuevas propuestas que incluyen *Performance* como en la *Serie Presente-Instante* y acústica en la *Serie Suplemento "Entre"*, en interrelación con el objeto escultórico conformando Instalación en unos casos o Montaje en otros y de alguna manera, rompiendo en parte pero no totalmente, la producción excesivamente tipológica que aconteció en la *Serie Suplemento*.

Ante estos cambios, desde nuestra apreciación parciales, al menos a primera vista en la *Serie Presente-Instante*, la grieta para iniciar la exploración de su obra, sus aportaciones y el tipo de proceso artístico que la sitúa dentro de una conciencia post-moderna, es la *Serie Suplemento*. Es en esta serie donde a nuestro entender se produce el cúmulo de un tipo de producción, de una concepción de espacio y de espectador que actúa como una especie de *in-volución*, de repliegue sobre sí, que provoca esa simultaneidad citada anteriormente de lo unitario, lo simultáneo y lo hermético sobre el propio proceso. Es como el desencadenamiento de un sistema de crecimiento autogenerativo que no frena si no es por la propia voluntad del creador de frenarlo y re-dirigirlo hacia otras vertientes.

*El Bloqueo metafísico o el Vértigo conceptual de un Pensamiento Creativo*

Una primera visión de acercamiento a la Instalación Suplemento con un intento de no desmebrar esa unidad tan evidente de la misma, como podemos ver en las imágenes siguientes, sería intentar determinar qué aspectos generales son más característicos dentro de la interrelación de todo el conjunto escultórico.

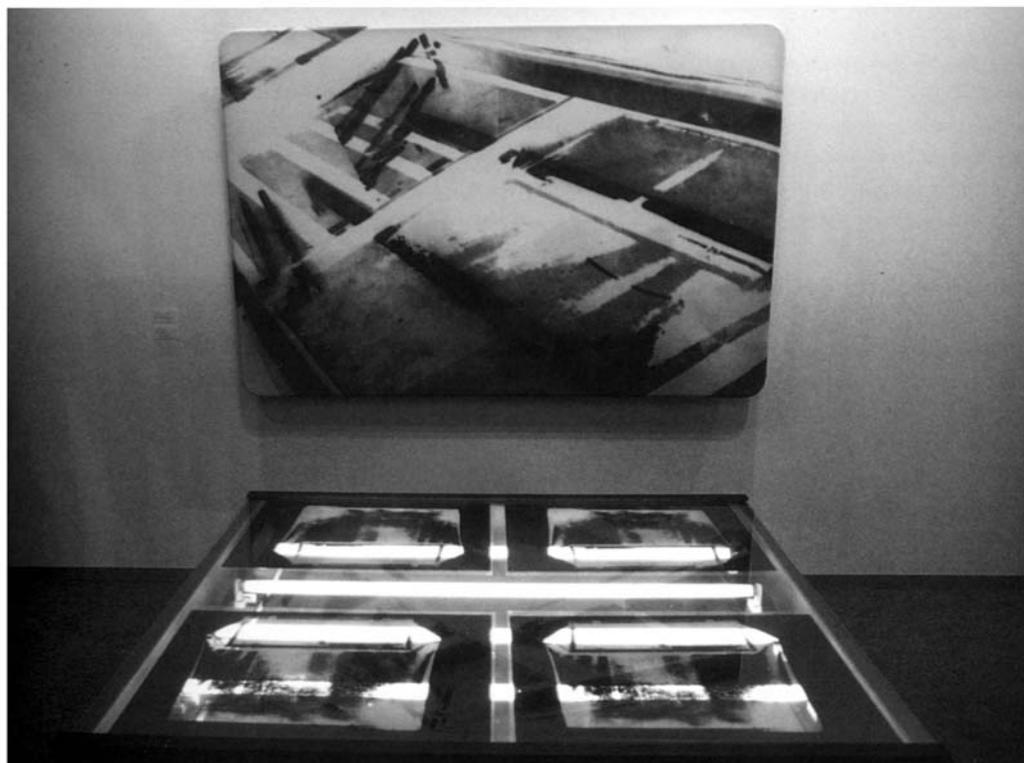
¿El predominante del cromatismo y la luz en la oscuridad?, ¿la agrupación de las piezas y la pregunta por qué sugerencia espacial se pretende transmitir?, ¿la evidente sensación de repetición, de variación y de similitud entre las piezas, casi pro-creativas entre sí?, ¿el paralelismo de un texto ecléctico y reiterativo, semejante a la pro-creación escultórica, es decir con el sentido repetitivo hasta la saciedad?, ¿la atracción hacia el espectador casi coercitiva, obligándolo a aproximarse para intentar desvelar el contenido oculto en esa agrupación y esa simultaneidad?, ¿el minimalismo en el sistema de montaje: los atornillados de la pletina y de los ángulos, los cristales ..., y en la tipología de las piezas cuasi-iguales, cuasi-originales?, ¿la simultaneidad de la visión a través del cristal, de casi todas las piezas que forman el grupo, dispersándonos en su propia dinámica y como un efecto opuesto a la tentación de desvelar aproximándonos? y ¿la pregunta por los referentes: la mesa y el calco como metáfora de qué contenidos?, de textos herméticos y de formas que son los propios objetos en una organización cíclica, reiterativa y alternante.

Estamos proponiendo todo aquello que observamos formal y estructuralmente característico como una pregunta, porque pensamos que la visión de totalidad y a la vez dispersión que nos produce el hermetismo, de alguna manera cuestiona cualquier afirmación que puedas hacer. Igualmente, a la vez que nos manifiesta percepciones en torno a un

significado con una evidencia tan potente que a la vez nos lo oculta, introduciéndonos en la propia cadena de relaciones que se dan entre las piezas.

Lo paradójico es la suposición de que habiendo y al menos, así lo afirma la autora de la obra, un pensamiento detrás de la obra, parece que ésta se haya independizado en un acto de rebeldía creandose a sí misma por multiplicación.

En este sentido existe una matriz que racionaliza y estructura el proceso autogenerativo, evidente en todo el conjunto y marcada por los propios referentes o el referente de la mesa de calco determinando la tipología del conjunto. A su vez, el calco podremos considerarlo como el



*Mesa de Calco y Pantalla.  
Serie Suplemento*

Stand Galería Soledad Lorenzo. Madrid 1992

referente de un concepto espacial organizativo: la reproducción en el plano del espacio virtual<sup>4</sup>.

Son pues dos referentes en un mismo objeto que se desdobl原因 simultáneamente en dos categorías genéricas: la de forma y la de espacio y quizá este hecho, la doblez de significado y la posibilidad productiva en dos direcciones, es la clave para poder abordar y referirse a este proyecto escultórico.

La mesa de calco, con categoría de objeto escultórico, dentro del conjunto genera o da lugar a otras mesas similares pero no iguales produciendo una sucesión de piezas que por el hecho de ser similares podrían ser intercambiadas en su orden de aparición productiva y de organización espacial.

Este objeto queda pues en el conjunto como principal referente de tema que conlleva la forma tipológica<sup>5</sup> preminentemente repetitiva en orden a modelos estándar, cuyo diseño de forma, medida y material, viene determinado por su destino funcional. Y aquí tenemos un aspecto de conciencia productiva dentro de lo funcional, implicada en un campo “sin función”<sup>6</sup>: el ámbito artístico.

Tenemos pues con estas observaciones citadas, referencia de un sistema productivo regulado a nivel de forma y diseño, en relación con un

---

<sup>4</sup> Defino el espacio virtual como el espacio en el que nos movemos, disponible para ser ocupado y reorganizado con la inclusión de elementos diversos.

<sup>5</sup> Insistimos en el término *tipológico*, *tipología*, *tipo* y su significado literal dentro de la producción en serie de factura industrial; la mesa y el panel responden a una escala de medida real en relación con el espectador, como que están hechos para su uso y en este sentido pueden ser calificados de objetos accesibles, lo que significa que mantienen una constante de medida que refuerza la unificación del conjunto.

<sup>6</sup> No consideramos la función estética y el mensaje artístico “con función” contrastada con un concepto funcional que implica un rédito material, un beneficio medible y valorable en un mercado de consumo, como es el propio mundo de la producción industrial de objetos en serie.

concepto organizativo a nivel de composición espacial que hemos relacionado con el *calco*.

¿Y qué es el calco dentro del discurso escultórico que pretendemos analizar?. Es una o múltiples imágenes obtenidas por transparencia, con la luz y sobre la mesa que nos sirve para este fin, a partir de una imagen original,

la cual pierde este valor en la medida que aparecen las imágenes calcadas y compiten con ella dentro de la Instalación. El calco no da entrada solamente a la



*Serie Suplemento. Paneles.*

Detalle.

idea de un espacio seriado por sucesión y repetición, sino que nos remite de nuevo hacia la tipología, la noción de tipo, la característica de forma del conjunto que se rige por la confusión que produce la igualdad y la semejanza de los objetos, las imágenes y las palabras.

El tipo es la forma, el elemento constructivo y el material, es la mesa y el panel, la pletina y el ángulo atornillado, el hierro, el cristal, la luz, el negro y la transparencia-reflejo.

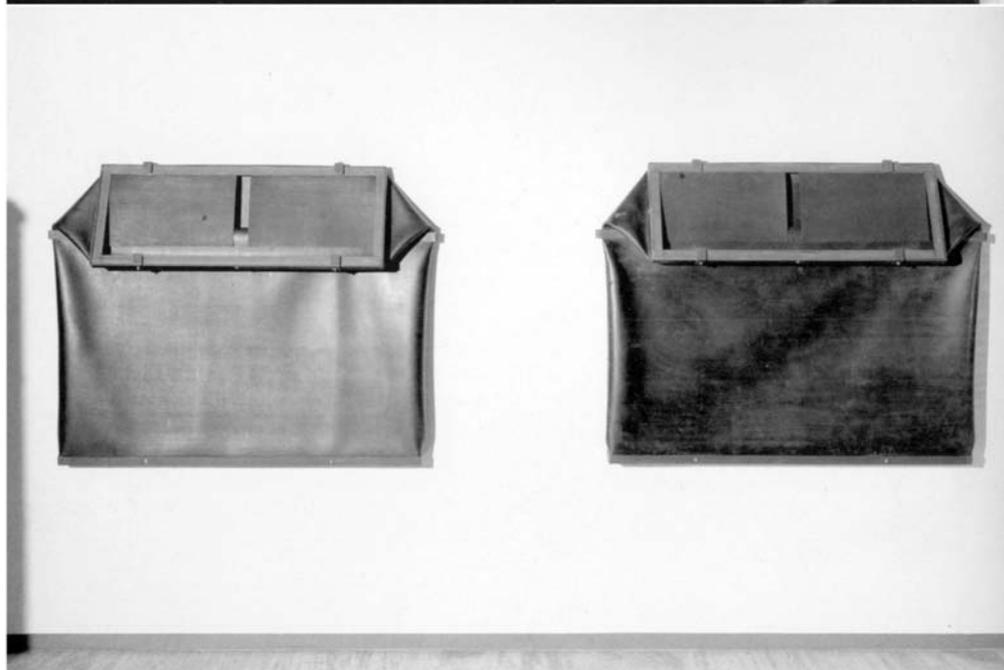
El tipo también es germen de una determinada dinámica constructiva y organizativa tanto entre las piezas, como entre las piezas y el espacio. Dinámica dónde no se da una narración espacial progresiva,

más o menos lineal, sino una narración simultánea que bloquea las capacidades discriminatorias del espectador.

Volviendo a la tipología, o más bien recordando su procedencia, podemos plantear un primer principio de alteración más evidente que en las series escultóricas anteriores por su rotundidad, aunque ya en aquellas se planteara como una búsqueda y una resolución real en diversos grupos que a medida que avance este análisis citaremos. Este principio de alteración es reabsorbido en el propio proceso y obedece aquí, a la idea de la inclusión de un orden regulador perteneciente a un campo ajeno al artístico, a partir del que podemos plantearnos la utilización de un doble código.

Los dobles-códigos responden en este caso a los siguientes aspectos: en primer lugar a la consideración de la existencia de varios códigos formales, elementos y formas que van asociados a significado, y que no sólo, están en relación con aspectos que encuadraríamos dentro de lo literario y lo poético, sino con aspectos procedentes de lo cotidiano y lo funcional, incluso en algunos casos *vulgares*.

Esto conlleva el hecho de que la autora trabaje tanto con el objeto de procedencia o interpretación Duchampiana, que en sí mismo arrastra significados por su tipología formal y su uso habitual por un lado, por otro las materias utilizadas, en muchos casos apropiadas y trasladadas a nuestro campo, conllevan igualmente su propia carga significativa según su procedencia y uso habitual.



*Mesa de calco (detalle) y Tragaderas.*  
Instalación en la Galería Soledad Lorezon. Madrid 1990.

Ambas imágenes anteriores, guardan una estrecha relación tipológica entre sí, la mesa en su parte inferior es una tragadera, la cual replegada sobre sí da lugar a la variante formal que se presenta como pieza de pared con el título *Tragadera*. La idea de tipo, no se refiere solamente a la cuestión formal y material de los objetos, sino a la propia idea de autosemejanza.

Si planteamos la combinación de categorías propias al mundo del arte, la realización de objetos por decir originales o únicos que atienden a un diseño sin función, es decir exclusivamente con un objetivo orientado a la fruición estética, resueltos con materias procedentes y por tanto propias a otros campos como es el de la ingeniería, contamos consecuentemente con que el doble código conlleva sustancialmente la idea de contaminación de recursos, de materias y de formas que pertenecen a ámbitos afines.

En la *Serie Suplemento* parte del código industrial, no solamente en los aspectos formales que ya son característicos a la obra de la autora en este momento de realización, sino también en los aspectos productivos, los cuales están solapados en el código<sup>7</sup> escultórico, unido indisolublemente al lenguaje característico de la obra.

Esta idea se manifiesta en la obra de la siguiente manera: al inventario de elementos, materiales, técnicas y formas propias ya catalogados como *lenguaje individual Angeles Marco*, desde su aparición de manera diversa en las series anteriores, especialmente a partir de las series *Salto al Vacío* y *El Tránsito*, como son la utilización de la pletina, del ángulo, de la plancha de hierro recocido industrial, de las masillas y su

---

<sup>7</sup> Para Ángeles Marco, la consideración del lenguaje escultórico y del código se investiga a lo largo de su trayectoria estableciendo paralelismos con el código lingüístico. El grupo de recursos formales, cromáticos y materiales que conforman sus esculturas unido al estudio de sus diversas disposiciones espaciales funciona con un sentido metafórico y narrativo equivalente a como lo harían las figuras dentro de un discurso literario.

color característico, los sistemas de atornillado en combinación con la soldadura por puntos ocultos, las tragaderas de caucho y las cajas herméticas de hierro y cristal, se añade casi como un sistema conceptual que guía la producción a partir de un elemento formal que es la mesa y la organización a partir de la función que tiene como significado primordial este tipo base: la mesa de calco.



*Serie Suplemento*  
1990

Vista interior con detalle de la mesa de calco en primer plano.  
Instalación en la Galería Soledad Lorenzo, Madrid.



*Serie Suplemento*  
Detalle de una mesa de calco.

La cuestión que pretendemos dilucidar y describir es cómo surge este código individual basado en el doble-código ya manifiesto en series anteriores, al igual que los aspectos que conlleva en su evolución dentro de la obra y más concretamente, en cuanto sustrato que genera los diversos proyectos de intervención en espacios dados.

Desde nuestro punto de vista, en parte por la imposibilidad hasta el momento de salir de esta referencia, este tipo explicado anteriormente es el propio concepto del grupo y el propio pensamiento que da lugar a esta serie.

En obras anteriores, la artista, se ha planteado aunque no aparezca citado de manera directa en ningún escrito concreto que haya sido publicado hasta 1995, un trasfondo que genera la propia idea de *Suplemento* y el espacio del *Entre*: el vértigo.

Creemos que esta temática conceptual ha aparecido realmente aquí no sólo en su sentido físico y perceptivo<sup>8</sup> sino también en su sentido filosófico y por lo tanto, como tema común a las distintas variantes de obra producida a través de las series: *el vértigo conceptual*, en la medida en que la percepción y el análisis de la obra queda limitado y bloqueado en la frontera marcada por la organización estructural de las esculturas y por el fuerte significado de los referentes. Las demás cuestiones citadas al inicio de este capítulo giran en torno a esta idea centrífuga.

---

<sup>8</sup> Aunque en la Serie "Salto al Vacío" se intuye en su desarrollo temático y formal de algunas piezas y conjuntos montados, consideramos que no adquiere su completud significativa hasta la Serie Suplemento. Paradójicamente no hay un referente formal en esta Serie, es decir no hay palancas ni trampolines, ni puentes, pero sin embargo sí podemos interpretar el vértigo como un estado de bloqueo, de impasse y de incertidumbre ante la imposibilidad de controlar nuestra vivencia perceptiva de lo que deviene.

*El vértigo Conceptual en la Evolución Estructural de la Escultura: la Figura del Espectador y el Doble-Código.*

Recordando un programa televisivo que estuvimos viendo no hace mucho tiempo, se definía el vértigo dentro de lo físico como la incapacidad de asociar distancias y tamaños con la visión, de reajustarlas perceptivamente en una escala progresiva y lineal, a la par que se consideraba esta imposibilidad como el desencadenante del mismo.

El *summum* del vértigo conceptual, manifiesto en la *Serie Suplemento* por su tipología y dinámica constructiva, interrelacionadas en una única intensidad de percepción, entre otros aspectos todavía por comentar a los que nos referiremos a lo largo del análisis de esta obra escultórica, evoluciona a través de las series anteriores. Es decir, cronológicamente previas a la *Serie Suplemento* de una manera progresiva y desde un principio básico: la utilización del doble-código en relación con la visión y las categorías perceptivas y de representación barajadas en la resolución de las obras.

En primer lugar, una manera de poder definir qué es el doble-código será observar en qué aspectos se manifiesta y a qué da lugar dentro del campo artístico. Así pues, y para poder dar entrada necesitamos referirnos a alguna pieza característica de este periodo, entre las muchas que podrían citarse.

Obras como *Ventana-Contraventana*, *Ventana* y *Habitáculo*, pertenecientes a la *Serie Espacios Ambiguos*, son el ámbito de las primeras experiencias buscando emplazamiento en sitios marginales, respecto de los sitios preferentes dentro del catálogo de las categorías históricas de la representación. E igualmente, de la consideración a la

inclusión del punto de vista procedente de una representación según la perspectiva cónica, dentro de la pieza escultórica.



*Ventana - Contraventana*  
*Serie Espacios Ambigüos, 1980-1986*

En esta obra podemos observar dos aspectos fundamentales: en primer lugar la existencia de varios puntos de vista<sup>9</sup> que corresponden en la obra a lo que denominaremos en este capítulo estrato estructural, que son visualmente camuflados<sup>10</sup> mediante la aplicación de un cromatismo determinado en lo que denominaremos estrato superficial, provocando una imagen unitaria y no escalonada. Por lo tanto, no se aprecian en una primera lectura la existencia de estos saltos de la visión a los que correspondería cada uno de los puntos de vista que intervienen, a excepción de ese efecto extraño que nos provoca.

Con ello, y de manera podríamos decir elemental, estamos haciendo referencia a la idea de estar manejando o manipulando recursos que corresponden a un código tridimensional, que sería aquel en el que intervienen las tres dimensiones físicas del objeto sean más o menos volumétricas en su efecto e independientemente de estar situadas exentas o sobre el muro y un código bidimensional, correspondiente a toda la gama de recursos fundamentados en lo cromático como base para producir efectos visuales ilusorios.

Ambos grupos de recursos se interaccionan refundiéndose mediante parcialidades que se recomponen visualmente en una unidad, la pieza escultórica. El cromatismo unido a la estructura provoca unificaciones, fundidos y aproximaciones visuales entre zonas o estratos estructurales. A esto se añaden las consideraciones relativas a la definición del lugar y el sitio. ¿Qué son ambos conceptos para la escultora?

---

<sup>9</sup> El punto de vista corresponde a un ángulo de visión supuesto correspondiente a un posible espectador implícito en la observación, y por tanto a la percepción de la imagen representada, según su situación en el espacio virtual y los correspondientes factores que intervienen como son la distancia, el ángulo (recto, en picado, contrapicado ...), la altura y la profundidad.

<sup>10</sup> Utilizo la propia terminología de la autora, que de manera constante habla del camuflaje como un objetivo conceptual a alcanzar en la realización escultórica, con relación al grado de confusión perceptiva que provocan estas combinaciones de dos o más puntos de vista en una misma escultura.

A través de sus propuestas, de manera fundamental la noción de lugar para Angeles Marco es aquella zona donde cabe la posibilidad de colocación de más de un elemento, considerando importante la diferencia entre un lugar determinado y otro que se encuentre unos metros delante o detrás. El lugar sería pues como la zona que recorreremos con la mirada, independientemente de que la acotemos. Igualmente, según la autora acotar es delimitar de un punto x a un punto y, en su totalidad como una primera posibilidad o de que acotemos una zona dentro de ese lugar que recorreremos con la mirada.

Por el contrario, el sitio es único, en el sentido de que sólo cabe en él un objeto, el sitio es localización dentro del lugar para un objeto, y éste a su vez participa dentro de lo que podríamos llamar *historicidad de la visión* entendida según las diversas valoraciones como centrado, abajo, arriba, desplazado, rincón, suelo, techo ... de las cuales unas han sido sitios preferentes y otras sitios secundarios<sup>11</sup>.

*Los lugares son estudiados para la colocación de las piezas, el sitio localizado es utilizado cargando de significado esta actitud*<sup>12</sup>. Consiguientemente se cuenta para ello con la historicidad<sup>13</sup> de los elementos utilizados, de la imagen del lugar y del sitio, realizando inversiones en los órdenes compositivos tradicionales con la intención de confundir y agravar perceptualmente al espectador, provocando engaños

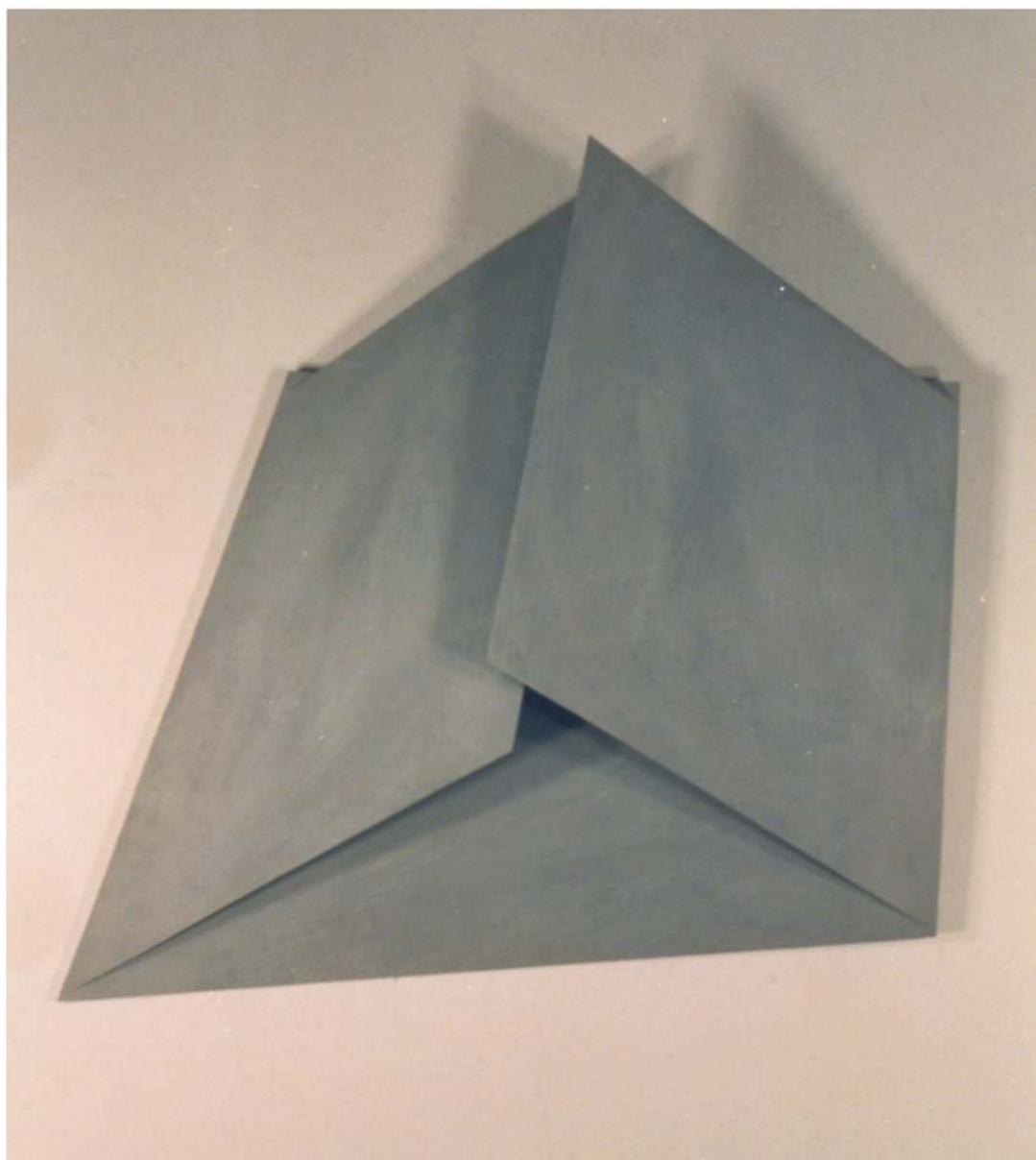
---

<sup>11</sup> Hay que considerar dentro de los sitios secundarios, aquellos denominados "marginales" en cuanto sitios no considerados habitualmente como preferentes en primer lugar. En segundo lugar, el tema obliga a considerar que la marginalidad no existe como valor, puesto que en cuanto es considerada prioritaria en un proyecto desde un criterio personal, se convierte automáticamente en "preferente" con lo que adquiere un valor equivalente al primero de categoría.

<sup>12</sup> Cit. Pág. 35 y 36 de la Tesis Doctoral *Imagen y Ficción. Análisis de un proceso creativo en la escultura*. Valencia, 1986.

<sup>13</sup> El término historicidad nos remite al catálogo de asociaciones de tipo perceptivo y de apreciaciones visuales que son fundamentales a la iconografía.

visuales en las primeras obras y determinando un recorrido para visionar el conjunto a partir de la *Serie El Tránsito*.



*Ventana*  
*Serie Espacios Ambigüos, 1980-1986*

De esta manera, trabaja recursos comunes a lo bidimensional y a lo tridimensional como son el tamaño, la distancia en la colocación del objeto respecto del espectador, el color, etc.

Tanto en la escultura *Ventana-Contraventana*, como en la escultura *Ventana*, reproducida en la página anterior, podemos observar esta mezcla de recursos que están basados en el juego entre una perspectiva proyectada y una perspectiva percibida y añadida a la primera, según el punto de observación del espectador real. La estructura de la pieza, obedece a una proyección de la forma que responde a un punto de fuga cónico, como si hubiera sido proyectada sobre el plano del cuadro bidimensional. A esta deformación, que se ve confundida por una proyección de sombras en la que se combinan efectos cromáticos<sup>14</sup> y efectos reales, se le añade la segunda proyección que pertenece al cono visual real del espectador, cuando la ve desde diversos sitios relativos y a una distancia determinada.

*Existe un proceso de percepción normal capaz de producir deformaciones, que es la constancia del tamaño; el sistema de percepción tiende a compensar los cambios que se producen en la imagen retiniana al mirar las distintas distancias*<sup>15</sup>, afirma en el análisis de su propio trabajo. La trayectoria de la mirada no se desliza por encima de los objetos a contemplar, sino que su funcionamiento es saltar de un punto a otro, reconstruyendo intuitivamente a través de nuestra memoria entendida como cúmulo de experiencias y por qué no, de recorridos cotidianos y diarios.

---

<sup>14</sup> La autora proyectaba ayudándose de un foco diversas sombras, las cuales pintaba mediante las técnicas del grafito en la superficie del plano de fondo de la pieza. Así existe, una sombra real producida por la luz natural o artificial y una sombra ficticia realizada por la autora.

<sup>15</sup> Cit. Pág. 50 y 52 de la Tesis Doctoral *Imagen y Ficción. Análisis de un proceso creativo en la escultura*. Valencia, 1986.

Estas combinaciones se mantienen como un eje regulador fuerte en las series *Espacios Ambigüos e Imagen y Ficción*, comenzando a gestar la ampliación de esta noción de doble-código al plano material en la Serie *Entre lo Real y lo Ilusorio*. Así pues, inicialmente el doble-código se remite a los niveles estructurales-perceptivos y en posteriores propuestas se extiende desde aquel nivel al de lo material-perceptivo.

Si un código, dentro de nuestro terreno, es un sistema estructurado de relaciones entre elementos, figuras e imágenes valoradas paralelamente al lenguaje como significantes, que estimulan determinadas connotaciones y sugieren asociaciones conformando un simulacro al lenguaje con función poética.

Hablar del doble-código conlleva no solo la consideración simultánea del plano o estrato estructural con el estrato perceptivo, sino la consideración de un plano material, que en este caso es *doble* y siempre está integrado, por materias industriales y materias naturales de procedencia orgánica, que funciona como un triunvirato con los dos anteriores. Paralelamente nos remite e implica directamente con la necesidad e inclusión de una figura de *espectador*<sup>16</sup> que complete, siendo llevado, el mensaje elaborado del que él ya formaba parte como un factor<sup>17</sup> más.

En la combinación de factores pertenecientes a lo bidimensional y lo tridimensional, dentro del nivel estructural de la escultura, se evidencia conceptualmente la combinación de lo perceptivo que escapa a la regla reguladora con lo racional, la representación regulada de lo irregulable,

---

<sup>16</sup> Cito literalmente las palabras de la autora.

<sup>17</sup> Aquí la palabra factor es equivalente a la de criterio, o consideración de valorar un observador que mira el objeto previamente a su realización física, e implícito en los propios recursos de dimensión, tamaño, color, organización compositiva, y como no en las categorías de lugar y sitio.

del aplastamiento, de los efectos de abombamiento, y escorzo propios a la visión.

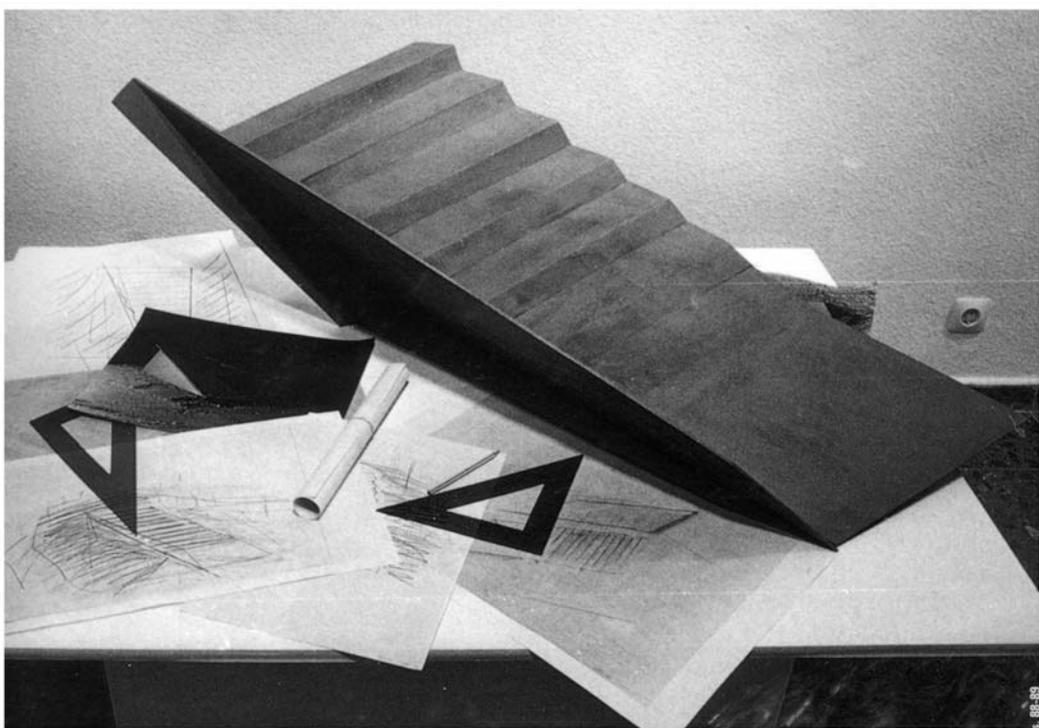
De esta manera, la escultura siempre se considera una proyección de la visión y de la memoria, por lo que siempre atiende hasta los años 90 a la inclusión del punto de vista proyectado e incluso, del punto de fuga próximo. E igualmente es a su vez, un abanico de segundas proyecciones dependientes del ángulo de visión real de los espectadores que contemplan y completan la obra. Las obras nos remiten pues a una cadena visual de interpretaciones que no pueden ser cerradas.

Esculturas como *Cabina*, *Elevador con cabina*, *Puente*, *Palanca*, *Deslizantes...* mantienen esta combinación estructural entre otros aspectos, a los que se suma el diálogo con el muro, a través de una determinada distancia que agudiza las deformaciones. Con ello se unifican la representación racionalista de los objetos de carácter matemático, con la representación topológica de carácter visual de los mismos, que hace referencia a la identificación de la forma desde un punto de vista perceptivo.

Con esta unificación, podemos considerar que realmente se realiza una observación crítica de la propia idea de representación a través de la perspectiva por su paralelismo con lo racional, equilibrado, homogéneo y estable, puesto que en aquella normalmente se altera e invierte el orden lógico de los gradientes y medidas lógicas de profundidad y por tanto de acortamiento regulado de las dimensiones de los objetos o de las partes que forman el objeto a medida que se distancian de nosotros.

Un ejemplo de esto es la pieza “Escalera-Rampa” realizada para un espacio público exterior dentro del proyecto de Museo al Aire Libre de Leganés, una ciudad industrial próxima a Madrid, donde la relación de

medida de huella y contrahuella está combinada invirtiendo las reglas de representación.



*Escalera-Rampa. Serie Salto al Vacío.*  
1986

Maqueta

El juego entre la forma proyectada en perspectiva ilusoria y la proyección visual real que ejerce el espectador es pues, el sustrato del concepto de espacio mental que cualifica las piezas. El doble código es por lo tanto, el vehículo que ayuda a crear una apertura en los conceptos de espacio tradicionales.

Así pues, el doble-código lo que consigue es *rizar el rizo*, en tanto en cuanto con la estructura nos presenta físicamente el objeto, que con los puntos de vista y el color es representado sobre sí o en él mismo.

Paralelamente a la combinatoria de lo matemático y lo perceptivo, las esculturas responden a la interrelación de materias y recursos

pertenecientes a campos o medios técnicos afines y actuales, con códigos claramente establecidos por su evolución histórica dentro de la historia del arte y de los sistemas de representación.

Igualmente, la idea de trabajar atendiendo a estos criterios surge en relación con la consideración de que existe una conciencia de apertura hacia lo social, entendida desde un posicionamiento artístico permeable a la contaminación de recursos dentro de los medios de comunicación que tienen como base lo visual, en cualquiera de sus vertientes y en su sentido más amplio, es decir de todo medio que se mueve dentro de los lenguajes con un fuerte componente visual dentro del ámbito socio-cultural.

En consecuencia, se posibilitan filtraciones en la manera de emitir los mensajes poéticos, es decir tanto en su apariencia estética final en cuanto resultado, como en los modos de llevar a cabo la elaboración de la obra, es decir en sus procesos.

Hasta el momento hemos hablado de los primeros aspectos que intervienen en la noción de doble-código. Sin embargo aún hay más características en la evolución escultórica que van incorporándose a la noción tratada, a medida que se amplía la experimentación por parte de la escultora hacia la búsqueda de nuevas soluciones a problemas técnicos de montaje y a la inclusión de nuevos materiales.

*Desde el Doble-Código hacia un Código Interdisciplinar.*

La elaboración y experimentación del código ha sido una constante en la obra escultórica de Angeles Marco a lo largo de su trayectoria. En páginas anteriores mencionábamos de manera general lo que consideramos que es un código artístico. Para ella, el código es el inventario de elementos, materiales y temas en cuya interrelación se genera o conforma a través del tiempo, esto es a través de todas las series que entre sí guardan una relación, un lenguaje personal y



*Desembocadura*  
*Pasajes. Serie El Tránsito 1987*

Instalación realizada en la Fundación Caixa de Pensions. Valencia

característico.

Los comienzos de la interdisciplinaridad en su obra, podemos remitirlos a la aparición de la exposición *Pasajes* en la sala de exposiciones de la Caixa de Pensions de Valencia, perteneciente a la *Serie El Tránsito*, o mejor dicho a sus comienzos. ¿A qué responde esta noción de interdisciplinaridad y como queda reflejada en la obra escultórica?

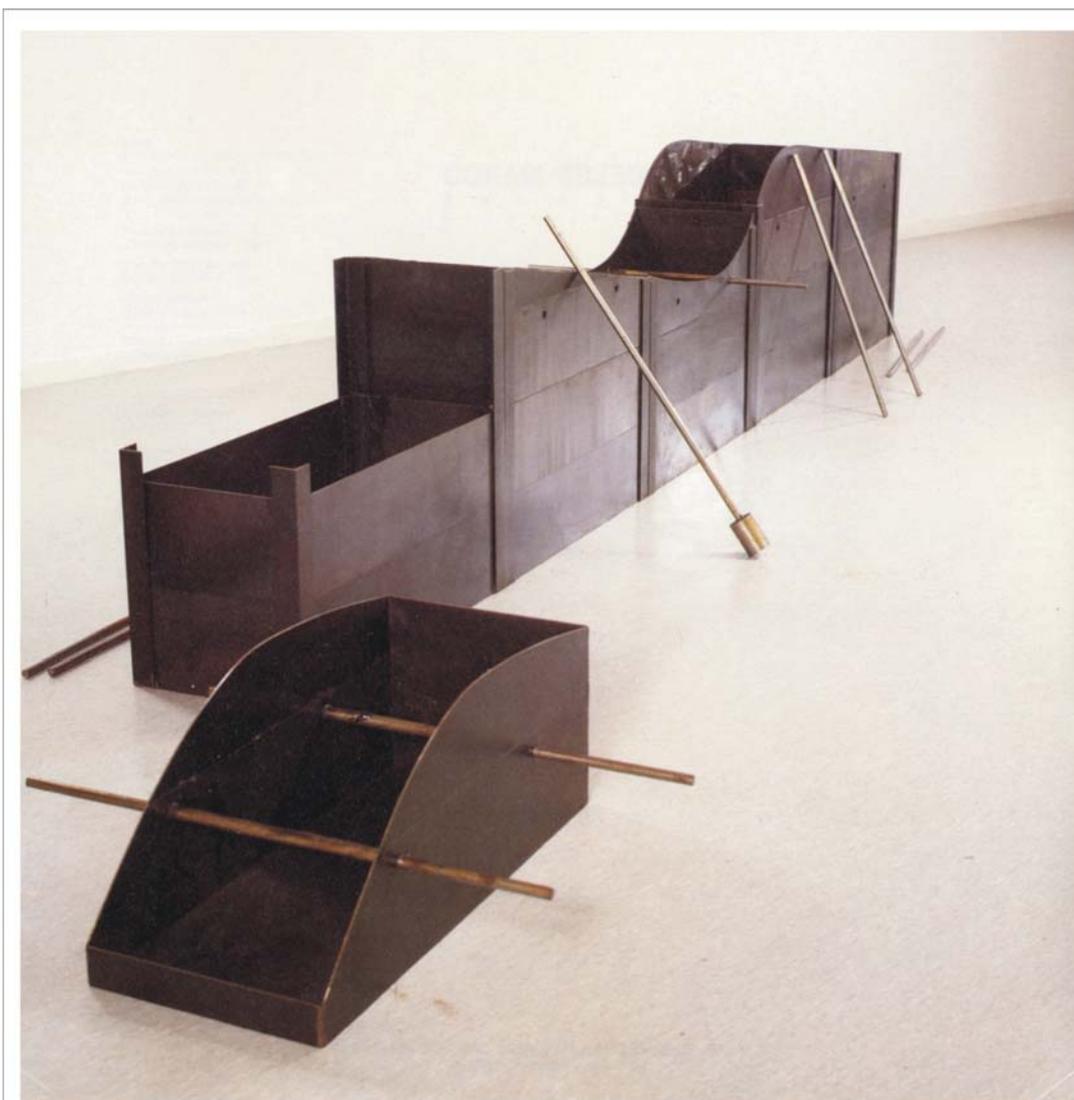
En un principio incipiente, correspondería a la introducción en la escultura de niveles y sistemas técnicos de resolución propios al campo de la ingeniería. Es decir, a la inclusión en la técnica escultórica de sistemas técnicos propios a los talleres de calderería.

Estos sistemas conllevarán la manera en que están soldadas y atornilladas las piezas entre sí para componer la pieza escultórica.

Un ejemplo de esto son obras como *Autopista* y *Palanca Trampolín* o la obra *Compactos*, cuyo sistema técnico corresponde a un proceso industrial en el que se trabaja a partir de unos moldes con una forma determinada, -en este caso la del compacto que son rellenados por inyección de caucho fundido a alta temperatura. Estos contienen en su interior un nódulo de hierro que los compacta al solidificar a la manera de una estructura interna. En este caso, el proceso escultórico constructivo se somete a las posibilidades de la técnica industrial, podríamos decir de alta resolución, que son introducidas en este campo dentro de una noción de apropiación.

Así, la apropiación conlleva en primera instancia una descontextualización material y técnica, en orden a un concepto temático particular, que supone la re-incorporación de aquellos recursos procedentes de un campo funcional en el que no prima la estética visual y

perceptiva del material, en un campo donde sí priman éstos aspectos como base fundamental. Se produce casi un efecto mágico en el hecho de cómo un material es interpretado sobrecargando sus características formales, táctiles, visuales, matéricas ... de significados poéticos<sup>18</sup>.



*Autopista  
Pasajes. Serie El Tránsito 1987*

Instalación en la Fundación Caixa de Pensions. Valencia.

---

<sup>18</sup> Denomino los significados poéticos desde el punto de vista de que éstos están emitidos desde una concepción artística, independientemente de que su temática sea política, trágica, religiosa, crítica ...

En segundo lugar, la apropiación y descontextualización supone la existencia de un código, y un proceso creativo, abierto a la absorción de materias y técnicas procedentes de otros medios.

Estos principios de apropiación, absorción y readaptación se mantienen con distintas variantes, evolucionando a lo largo de estas dos series.

Entre estas variantes imbuidas de aquellos principios, consideramos la introducción del lenguaje escrito, al llegar a la Serie Suplemento e igualmente valoramos que éste sea el primer momento en el que la interdisciplinariedad

trasciende del plano de la resolución técnica al de la combinación de la escultura

con otros medios de expresión, en este caso la contaminación procedente del campo literario y filosófico.



*Panel de Pared  
Serie Suplemento 1990*

La introducción del lenguaje tratado y estructurado de manera paralela a la concepción y presentación de las piezas escultóricas, es decir con su misma dinámica circular y repetitiva dentro del hermetismo que hemos visto al comienzo del capítulo, -un lenguaje arbitrario funcional, aséptico y denotativo- es descontextualizado en unidades-palabra al introducirse como imagen en las propias piezas. De esta

manera es readaptado en orden a recursos símiles a los literarios, figuras de dicción<sup>19</sup> por combinación y repetición como son: la concatenación<sup>20</sup>, el retruécano<sup>21</sup> y la paranomasia<sup>22</sup>, hasta llegar a la *Serie Presente-Instante* mostrada en la Galería ERHA de Milán en 1992.

En esta Serie la interdisciplinaridad se prolonga, diríamos que fuera de la pieza escultórica, hacia el Mass-Media con la incorporación de la grabación en sistema U-matic de una performance cuya reproducción en vídeo funciona coordinadamente con la escultura. Así pues, la grabación queda incorporada considerándola como un medio que completa el discurso escultórico, absorbido en él y no como medio independiente.

Frente a la Serie Suplemento de carácter e impresión visual autógena<sup>23</sup>, esta Serie posee un carácter más abierto, intermedio entre la hermética tipología de aquella y la aportación visual de la grabación continúa que crea un segundo nivel de percepción paralelo al montaje y acentúa el hermetismo que todavía se mantiene en las piezas de fondo.

Lo más evidente en nuestra primera lectura, que más adelante desarrollaremos, es que frente a la concepción de espacio comprimido particular a las series anteriores, a los espacios visuales en rampa, escorzados y fusionados sobre el muro, predomina ahora un concepto de espacio congelado, paralizado en una dinámica repetitiva, como un simil de lo paradójico y contradictorio en el retorno continuo de lo idéntico.

La concatenación igualmente se lleva al límite, ya no existe la frase alternante, sino la única palabra que se remite continuamente con el mismo tono, idéntica, actuando sobre sí misma ...

---

<sup>19</sup> Alteración de una palabra por adición, supresión, cambio o trasposición de sonidos.

<sup>20</sup> Figura en la que la última palabra de una frase o verso es la primera en la frase o verso que sigue.

<sup>21</sup> Repetición de varias palabras o una frase entera, invirtiendo el orden de sus términos.

<sup>22</sup> Colocación próxima en la frase de dos vocablos de forma parecida.

Al concepto de espacio, podríamos decir de inspiración *Heideggeriana*, que ha sido trabajado en series anteriores, le acompaña un tiempo psicológico dependiente de la velocidad perceptiva del espectador, a nivel de estímulo y un tiempo de recorrido real: los minutos que tardamos en recorrer la narración escultórica<sup>24</sup> que co-genera el espacio.

Creemos que es prioritario el primero y viene marcado por los índices de ambigüedad y confusión en las primeras series, paralización en *Suplemento* y *Presente-Instante*. En ésta última nos retiene la grabación ejerciendo un magnetismo igual que la acústica de *Suplemento-Entre* que nos provoca una percepción en “*impasse*”, un espacio-tiempo vivencial a nivel de estímulo como “*a la espera*” de que acontezca algo distinto que altere lo contínuo.

En este sentido, si consideramos en la noción de interdisciplinaridad la escultura como eje o núcleo, que aglutina y atrapa la voz y la imagen, lo accesorio alcanza su mismo valor por la insistencia y la necesidad de atención que marca al espectador.

El proceso creativo que se deriva de estas transformaciones desde 1980 hasta 1993, en los distintos niveles de recursos, material, resolución técnica e inter-técnicas nos hace presuponer que se caracteriza por claves de apertura, absorción y re-adaptación manifiestas en un recurso fundamental: los sistemas de atornillado, montaje y desmontaje de las esculturas.

---

<sup>23</sup> Entendemos por este término la noción de producción



*Serie Presente-Instante*

Instalación en la Galería ERHA de Milán. 1991.

En definitiva, la consideración a lo provisional y a la idea de inexistencia, en el sentido de que la mayor parte de las obras, no solamente pueden ser modificadas en sus dimensiones adaptándose a distintos espacios, sino que llegan a ser efectivamente desmontadas en el taller y almacenadas como si se tratara de un stock de materiales, que adquiere su significado en su existir en las Instalaciones.

Así por ejemplo los elementos sobrepuestos en los paneles de fondo de la Instalación *Presente* de la *Serie Presente-Instante* forman parte de la Instalación *Suplemento-Entre* como elementos independientes, es decir sin fondo. Desde este punto de vista del reciclaje

---

<sup>24</sup> Aludimos al sentido narrativo en tanto las piezas organizadas en el espacio te obligan a uno o diversos recorridos cuya visión, proporciona el sentido temático de la instalación

y reutilización de las piezas, los finales de serie son principios de la siguiente, haciendo que éstas estén concatenadas no sólo conceptual sino formalmente.

Igualmente, se utilizan elementos que forman parte de los conjuntos para crear nuevas propuestas, a través del tiempo. Esta es una característica de la obra, que a partir de la *Serie Suplemento "Entre"* reflexiona sobre sí misma, sobre la propia organización de su código y su discurso a través de los montajes sucesivos, en los que surgen nuevas combinaciones, entre piezas existentes y piezas nuevas que completan los significados de las anteriores. Se produce como un fenómeno autocontemplativo, de la propia obra que tiene la capacidad de revisarse puntualmente, para crear propuestas complementarias a las anteriores, versiones paralelas a los temas tratados.



Instalación *Serie Presente-Instante*.

Detalle de la videograbación y paneles de fondo.

### *La Mirada del Espectador y el Espacio como Producto Empírico*

Pensamiento, temática y espacio van unidos indisolublemente a lo largo del desarrollo de esta trayectoria escultórica. Así pues, dentro del pensamiento que guía la obra, consideraremos como eje central la necesidad de abordar los conceptos que guían la creación en relación con la *mirada* y el *recorrido*, en la que viene implícita la figura del espectador.

Si bien la figura del espectador es investigada, como hemos observado en las primeras obras, mediante un sistema de proyecciones que toman como referencia primordial el sistema de representación cónico bidimensional, adaptado a la estructura de las piezas y el diálogo con el muro y las diversas categorías de emplazamiento de las obras atendiendo a sitios de segundo orden, en las series desarrolladas posteriormente al 86 aquella es experimentada en orden a la necesidad de recorrido para cualificar el concepto de espacio y por lo tanto, surge la consideración a un sujeto móvil y a una escultura que crea su propio paraje.

En este sentido, vamos progresivamente de la puntualización del sitio a la creación del lugar, donde interviene aspectos organizativos en los que se combinan recorridos con sitios puntuales, que refuerzan el sentido inmanente de la Instalación.

Uno de los objetivos principales que podemos entresacar de la obra realizada y expuesta en los diversos espacios galerísticos y públicos, es la progresiva organización espacial de las piezas que determina un recorrido al espectador, incluyéndolo por tanto en un proceso y estructura de percepción necesaria para completar la obra que ha sido organizada en conjuntos o grupos con su sentido narrativo.

En toda la evolución hay dos fases de inclusión de la *figura del espectador* que atiende a dos sentidos genéricos dentro de lo topológico.

Es decir, del campo visual y perceptivo que el ser humano tiene de todo aquello que le rodea, y en relación por tanto con el espacio-terreno de su experiencia.

El primer sentido, consideramos que estaba implícito o canalizado a través de la aplicación y desarrollo de los dobles-códigos, con la inclusión de la mirada a favor de la simultaneidad de varios puntos de vista de un mismo objeto. Estos puntos de vista perspectivas, los cuales eran entrecruzados estructuralmente en la pieza, evidenciaban la reconstrucción psicológica de un espectador móvil, que percibe el objeto-referente de dicha pieza –recordemos las esculturas *Ventana*, *Callejón doble espacio*, *Habitáculo ...*- saltando con la visión de una zona a otra y reconstruyéndola como una com-posición entre las mismas.

Paralelamente a esta revisión de la perspectiva, como sistema de representación alterado por la pérdida del punto de vista único, viene emparejado el uso de la escala humana. En unos casos, a los objetos se les aplica una escala de reducción, en otros casos son reproducidos a escala real y en relación con un espectador de estatura media, aproximadamente de 1'80 cm. de altura, y siempre en relación por lo tanto con la idea de que aquellas sean objetos accesibles para el ser humano.

Sin embargo, la condición de accesibilidad en las esculturas de Angeles Marco es paradójica por diversas razones. En las piezas juega con un sentido de aproximación física gracias a la dimensión, que responde al cuerpo humano, pero sin embargo no podemos recorrerlas físicamente sino visualmente. Las piezas que representan accesos están situadas sobre el muro, pero no podemos entrar ni atravesar el sitio hacia el que nos dirigen. Así por ejemplo, la escultura *Envés* que nos habla de la Caverna de Platón, nos acoge por su forma y su tamaño, pero sin

embargo, nos distancia porque nos dirige hacia un interior, un sitio hacia el cual no podemos más que dirigirnos con el pensamiento



*Envés, 1987*  
*Serie El Tránsito y Salto al Vacío*

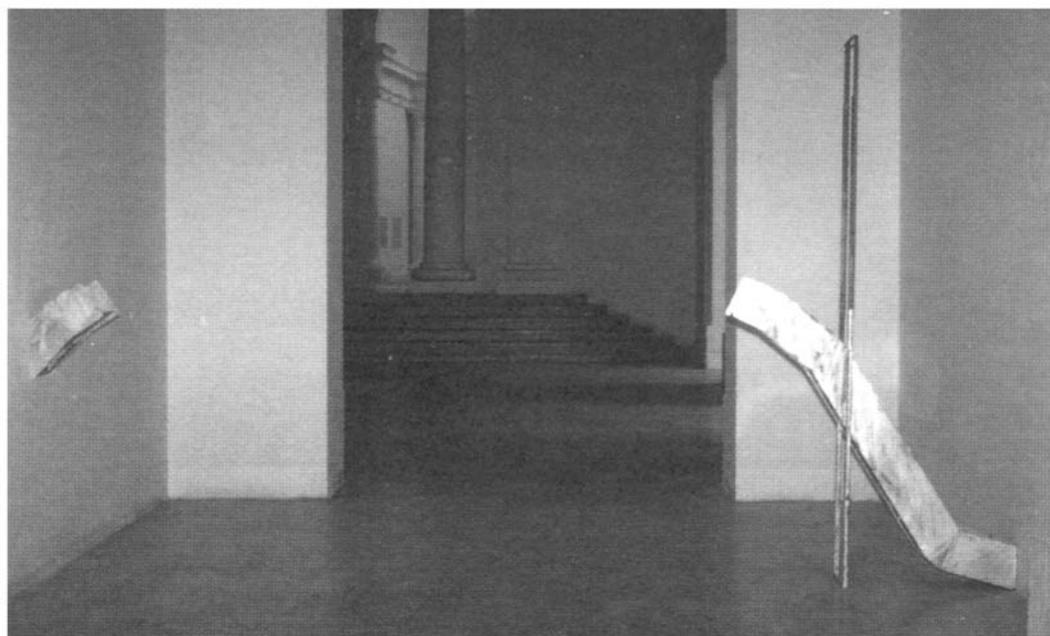
Es necesario entender sin embargo, que la idea de accesibilidad que tiene que ver con el diseño del objeto en relación al uso del hombre, siempre mantiene este grado de ambigüedad. Esta ambigüedad está provocada en unos casos por la ubicación de las esculturas en zonas no habituales del espacio, que marcan o determinan al espectador una determinada posición para poder reconstruir los estímulos. En otros casos está provocada por el cromatismo que enmascara el contraste entre los distintos puntos de vista, mimetizándolos y haciendo parecer que la representación formal y estructural pertenece a un único punto de vista.

En otros casos, como en la pieza *Escalera* perteneciente a la Serie *Entre lo Real y lo Ilusorio*, la inversión de la perspectiva de los peldaños y el engrasado de cera en los mismos, pretende establecer un significado paradójico en relación con su escala: el objeto aparentemente disponible para nuestro uso de alguna manera es un engaño, la grasa nos impide subir y los peldaños están al revés, hacia abajo.

Es constante pues, la perversión en los cambios y distorsiones sutiles en la estructura de las esculturas, las inversiones de medida en el orden lógico de huella y contrahuella tergiversando la representación racional en perspectiva y su organización en forma de rampa escorzada que visualmente nos hace resbalar y caer como acontece en la escultura *Escalera-Rampa*, o los cortados primando la discontinuidad entre partes que se supone que continúan como es el caso de la obra *Escalera Mecánica*.

En esta pieza en concreto, se produce un bucle extraño provocado por la inexistencia de la parte central. Si visualizamos el lado derecho, la escalera desciende sobre el muro con lo que el orden de lectura de abajo-arriba está invertido. Si consideramos la lectura, desde el ángulo inferior derecho hacia arriba según el sentido ascendente caemos al vacío, al

cortado producido por la separación del fragmento, que continua visualmente en el muro izquierdo, atravesándolo a la altura de la mirada.



*Escalera Mecánica*

Montaje en la Instalación *Series El Tránsito y Salto al Vacío* en el IVAM Centre del Carme Valencia 1989

Igualmente, lo accesible del tamaño se ve sometido a la ambigüedad por el cruzamiento de puntos de vista que maneja la autora en la estructura formal del objeto y que significativamente nos dirige hacia lecturas como son: la conciencia de imposibilidad de definir los límites entre lo real, lo físico y lo accesible, todo aquello que en apariencia nos pertenece sin serlo de una manera efectiva, sumiéndonos en la confusión y la duda acerca de la veracidad de nuestras percepciones.

Así pues, podemos considerar que la autora procede desde la confusión perceptiva en la propia pieza hacia la creación de espacios paradójicos, en los cuales juega con el recorrido entre piezas y conjuntos para situarnos de nuevo ante esculturas que bien nos obligan a cualificar

un espacio conceptual, más allá del muro o bien, nos re-sitúan mediante un bucle imaginario ante el espectador.

Progresivamente, cuando aparecen montajes como el de la serie *Entre lo Real y lo Ilusorio*, o *Sobre el Tránsito*, comienzan a concretarse recorridos visuales entre las piezas que forman un conjunto o grupo, pretendiendo aproximar al espectador, captarlo, dirigiéndolo en el espacio mediante la ubicación e interrelación de las mismas.

Tanto en estas Series como en las distintas intervenciones realizadas en espacios galerísticos y públicos predomina el *sentido narrativo* que hace entender la escultura como un discurso y es aquí dónde nos parece interesante especificar qué entendemos por lo narrativo o narración visual dentro de este ámbito.

Desde nuestra apreciación personal después de contrastar estas series con la *Serie Suplemento*, existe en las organizaciones de las piezas un nexo temático que nos *sitúa* ante la cuestión. Es decir, hay una especie de progresión en los recorridos que nos dirige hasta determinadas piezas que son como más significativas, a la manera de las narraciones literarias con un planteamiento, desarrollo y desenlace.

El desenlace, siempre es una pieza ambigua dentro de la idea planteada anteriormente. O bien es un acceso o bien es una pieza con carácter de deslizamiento visual que nos frena en un sitio puntual y nos reconduce imaginariamente delante del espectador y de nuevo dentro del montaje.



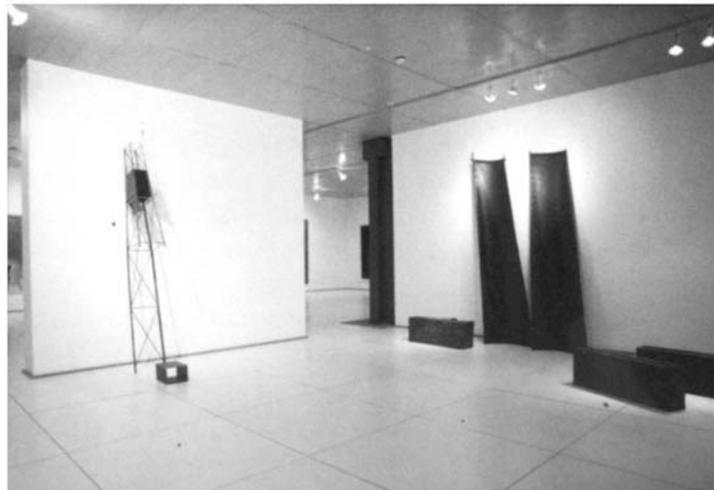
*Trípodes, Trípode con Pozo y Abismos*  
Instalación Series *El Tránsito y Salto al Vacío*

*Sala Parpalló. Valencia 1989*

Así por ejemplo, la pieza *Abismos* es el final de un recorrido creado con los *Trípodes*, que se articula con el *Trípode con Pozo*. Es una relación metafórica entre una superficie deslizante a través de la cual no podemos acceder y el Pozo que está encarado con ella. El *Pozo* habla del subsuelo y de la gravedad, del sentido del descenso, el *Abismo* nos desliza paradójicamente y de manera inversa, hacia atrás, en el sentido de que nos re-sitúa conceptualmente dentro del espacio recorrido con anterioridad.



*Serie El Tránsito y Salto al Vacío*  
Instalación en la Kunsthalle de  
Berlín. Alemania 1991



*Serie El Tránsito y Salto al Vacío*  
Montaje en el Museo de Arte  
Contemporáneo de Madrid.  
1988  
Vista parcial.



*Serie El Tránsito y Salto al Vacío*  
Montaje en el Museo de Arte  
Contemporáneo de Madrid.  
1988  
Vista parcial.

En consecuencia, en las instalaciones y especialmente con la inclusión de piezas clave como *Enves*, *Abismos*, *Camuflaje* o *Palanca*, predomina en ellas la característica de provocar una o varias direcciones de recorrido posibles, que normalmente comienzan con la presentación del conjunto a primera vista.

Esto es, el primer impacto cuando estamos situados ante el conjunto y la dirección de recorrido *atravesando* visual y físicamente los grupos, hasta llegar a la *conclusión* evidenciada normalmente por piezas apoyadas sobre el muro.

Así por ejemplo, la pieza *Elevador con cabina* contiene un punto de fuga incluido según la estructura cónica, corresponde al fragmento de un cono visual indicado por la fuga de sus laterales en los que queda incluida la cabina y da paso, a la inclusión de tres enfoques en una misma pieza . Se mantiene puntualmente en estas piezas de conclusión de recorrido, el recorte morfológico de proyecciones de formas, como si hubieran sido extraídas de su proyección en el plano del cuadro bidimensional e incorporadas a la tridimensionalidad.

Son piezas que cualifican un espacio de vaiven visual, de ascenso a la par que descenso, creando un juego entre el recorrido real y cierta traslación que nos retroalimenta hacia el recorrido efectuado. Tienen un valor de bucle visual.

Este aspecto es evidente por ejemplo en la intervención realizada en la *Kunsthalle* de Berlín o en el espacio del Banco Bilbao Vizcaya. En ambas, el recorrido nos lleva hasta el muro, donde encontramos en el primer caso la pieza *Envés* que nos remite formal y figuradamente a un acceso, -el cual significativamente hay que considerarlo de modo paradójico.



*Compactos, Trípodes, Trípode con Pozo y Envés*  
*Series el Tránsito y Salto al Vacío*

Montaje en la Kunsthalle NGBK de Berlín en 1991.  
Vista parcial.



*Trípodes, Trípodes con cinturón, Pozo sin fondo y Camuflaje*  
*Series el Tránsito y Salto al Vacío*

Montaje en el Banco Bilbao Vizcaya en Barcelona, 1988.  
Vista parcial.

En la segunda el recorrido nos lleva hasta el grupo *Camuflaje* y *Pozo sin fondo*, otros dos accesos, sobre el muro y en el suelo. De la misma manera, dos años antes de la realización de estos dos montajes, una organización similar en la *Sala Parpalló* nos llevaba a la pieza *Abismos* que ya hemos comentado.

En otras ocasiones, los montajes nos sitúan de nuevo ante una circunstancia o acontecimiento, pero distanciándonos más. Ejemplo de este segundo sentido, es la Instalación *Presente-Instante* o el Montaje *Suplemento "Entre"*. En ambas instalaciones, la percepción se sobrecarga más en el sentido de estar limitados frente a lo que se nos plantea, por la predominancia de los espacios congelados dentro de las cajas y el segundo nivel de percepción paralelo que se crea con la grabación en vídeo y la grabación acústica.

En los anteriores montajes, los espacios son más móviles visual y conceptualmente, en parte por su carácter distorsionado a partir de la perspectiva y por la cualificación visual de las piezas, existe una proximidad con ellas en el hecho de deambular entre los objetos.

En los montajes posteriores a los que nos estamos refiriendo no es predominante la perspectiva sino el objeto que se nos presenta con su tipología característica. En combinación con el cristal, el espacio comprimido se ha convertido en espacio atrapado, como un estadio próximo a lo petrificado, mientras que en en las series anteriores a *Suplemento*, podríamos decir que estábamos situados e inmersos en una narración literaria, en parte cinematográfica.

Ahora estamos situados en espera, estamos en la pausa del reproductor de imágenes. La energía ya no circula entre los objetos sino que está contenida en las cajas herméticas de hierro y cristal, aquí la narración progresiva ha sido sustituida por narraciones de tipo cíclico y

repetitivo, reincidente sobre lo mismo, hipertrofiando el mensaje mediante la saturación del *continuum* reiterativo.

Retomando la idea de generar una narrativa visual, dentro de los espacios dados para la intervención escultórica, podríamos definirla como un intento de recreación de *un entorno temático* para el espectador. Esta idea, dependerá directamente de la organización –como hemos visto– compositiva de las piezas escultóricas, unas veces en grupos que atienden a una organización distentida y lineal, en otras ocasiones trabajando las organizaciones compactadas y cíclicas.

La interrelación de necesidad que se da entre la narrativa visual, el espectador y el punto de vista, enlaza directamente con las nociones de *lugar y sitio*, -recordando páginas anteriores, las hemos citado desde otro enfoque correspondiente a la utilización del doble-código por ser categorías trabajadas históricamente dentro de la escultura y la pintura-, entendidas dentro de un concepto de espacio en íntima relación con un sujeto empírico.

Es decir, espacio y sujeto están fundamentados desde el plano de la experiencia dentro del cual consideramos el ámbito de los estímulos perceptivos y sensoriales en nuestra captación del entorno como fundamento del conocimiento, que englobaríamos en las dos nociones consecuentes: la de reconocimiento mediante recorrido físico del cuerpo y campo visual o recorrido de la visión y la de especificidad con carga significativa, las cuales son referidas respectivamente a ambas nociones de *lugar y sitio*.

De manera figurada, el lugar es a la narrativa visual y al conjunto en cuanto recreación de un espacio-tiempo perceptivo y psicológico para el espectador, lo que los diferentes sitios son a los objetos significantes y a la temática concreta a la que nos remiten.

De esta manera hay piezas que normalmente se sitúan en el sitio muro por su significado propio en cuanto piezas individuales y por su interrelación con el significado del muro, a partir de la cual se derivan las distintas lecturas de sentido. También se considera la altura determinada, las posiciones de centrado-descentrado respecto del cuadrado compositivo básico<sup>25</sup>.

El lugar en la instalación es el espacio a recorrer donde situamos los objetos, es la zona dentro del espacio dado donde se narra, es por lo tanto la propia instalación.

Ahondando en la fuerte carga empírica que conllevan los aspectos visuales y narrativos relacionados con el espectador, es interesante introducir la referencia de una cita *Heideggeriana* cuyo concepto de espacio podemos entenderlo como un producto perceptivo del sujeto, el cual es entendido como eje móvil y viviente que determina a partir de su propia dimensión, las nociones de lugar y sitio. Ambos son entendidos como productos de su experiencia perceptiva en el mundo, de lo que le rodea, y de la intuición formal de sí mismo, conceptualizando con ello el espacio.

*La espacialidad de lo que hace frente inmediatamente en el “ver en torno” puede volverse temática para el mismo “ver en torno” y problema de cálculo y medida, por ejemplo en la arquitectura y la agrimensura. Con esta tematización, todavía preponderante sólo para ver el “ver en torno”, de la espacialidad del mundo circundante, ya se pone de cierto modo a la vista el espacio mismo. Al espacio que se manifiesta así puede dirigirse puramente la vista, abandonando la única posibilidad anterior de acceso a*

---

<sup>25</sup> Recordar los estudios de *Rudolf Arnheim* en su libro *Arte y Percepción Visual*. Alianza Forma. Madrid 1985.

*él, el calcular del “ver en torno”. La “intuición formal” del espacio descubre las puras posibilidades de relaciones espaciales ...<sup>26</sup>.*

Así pues, el espacio será un concepto empírico de carácter abierto susceptible a todas las posibles relaciones entre objetos que el ser humano en su percepción parcial de lo que supone una totalidad (el espacio) y también móvil, puede establecer.

En este sentido el *ver en torno* identificador del lugar o *paraje*, está sujeto a las posibilidades del ojo, de su campo visual al mover la cabeza de derecha a izquierda. Y siendo este movimiento el que describe y acota la idea de paraje o paralelo de la noción de lugar, consecuentemente lo podemos entender como un concepto abierto y móvil según determinemos desde dónde hasta dónde abarca, según nuestro sitio relativo.

El sitio sin embargo, es específico en relación al sujeto. El propio sujeto es sitio dentro del lugar y a los objetos existentes en un punto concreto y en relación a nosotros. Por lo tanto, el lugar es lugar para la experiencia móvil del sujeto, tiene que ver con el desplazamiento y el recorrido del cuerpo y de la visión. El sitio es identificación de los objetos en tanto objetos con una ubicación concreta.

En este sentido, *jamás empieza por estar dado un plexo tridimensional de lugares posibles, que se llenaría luego de cosas “ante los ojos”. Esta dimensionalidad del espacio es esbozada aún en la espacialidad de lo “a la mano”. El “arriba” es en el tejado, el “abajo” es el “en el suelo”; el “detrás”, el “a la puerta”: todos los “dondes” son descubiertos e interpretados por el “ver en torno” a través de las vías y*

---

<sup>26</sup> HEIDDEGER, M. *El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. Madrid 1989.

*caminos del cotidiano “andar en torno”, no señalados ni fijados midiendo “teóricamente” el espacio.<sup>27</sup>*

*Localizaciones, Recorridos y Ciclos. Desde la pieza escultórica hacia la Instalación en el Entre*

Relacionadas con estas nociones, podemos observar en las piezas de la *Serie Espacios Ambigüos* una primera noción de recorrido espacial psicológico, junto con el tratamiento que yo denominaría *crítico*<sup>28</sup> de la visión y la concepción de la perspectiva como sistema de representación simbólica del objeto.

El carácter de lo simbólico, tanto en su raíz etimológica como en su uso habitual, parece describir un mundo constituido y concebido donde todas las cosas tienen su qué y por lo tanto, su sentido global sólo se constituye por el entramado de relaciones familiares entre los elementos, o por las semejanzas y diferencias que las relacionan.

Cada punto de vista, normalmente se entrecruzan tres, representa la visión desde un sitio donde está ubicado el sujeto que mira. En este sentido consideramos que la pieza representa un *micro-lugar* determinado por el hecho físico de ver el objeto a saltos desde los diversos ángulos visuales, psicológicamente reconstruido por parcialidades. Este aspecto correspondería a una primera acepción del *ver en torno Heideggeriano*, sujeto a las leyes físicas de la visión.

La utilización en las piezas de la representación en perspectiva, introduciendo el principio que la anula o al menos la convierte en

---

<sup>27</sup> HEIDDEGER, M. *El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. Madrid 1989.

<sup>28</sup> El “sentido crítico” aplicado dentro de una conciencia postmoderna, lo referimos a la idea de llevar a término el cuestionamiento de los conceptos y principios de la representación operando dentro de su propio sistema de relaciones formales, produciendo en muchos casos composiciones estructuralmente paradójicas.

representación racional y simbólica, esto es la multiplicidad de puntos de vista que no corresponden a su principio estructural racional que estructura la visión en orden a un punto de vista único que es el punto de fuga, consiguiendo engañarnos visualmente y que percibamos la pieza como una unidad no fragmentada, obedecería a una solución con el citado sentido crítico.

Es necesario incidir en el hecho de que *el espacio visual y el espacio táctil concuerdan en que contrariamente al espacio métrico de la geometría euclidiana, son anisótropos y heterogéneos; las directrices fundamentales de la organización (delante-detrás, arriba-abajo, derecha-izquierda) son en ambos espacios fisiológicos valores que se corresponden de modo diverso*<sup>29</sup>, dependiendo del sujeto que lleva a cabo las relaciones a partir de sí mismo, sus características psicofisiológicas y su ubicación en relación al resto de objetos que serán sujetos a dichas relaciones.

---

<sup>29</sup> PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Cit. pág. 10

Me parece interesante citar aquí un fragmento correspondiente a este libro en el que se resume el principio fundamental de la perspectiva y las consideraciones básicas que la apartan de la realidad psicofisiológica, convirtiéndola en un sistema simbólico de representación en orden a la matemática. *“... me represento el cuadro –conforme a la citada definición de cuadro-ventana como una intersección plana de la “pirámide visual” que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto, punto que conecto con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiero obtener. Puesto que la posición relativa de estos “rayos visuales” determina en el cuadro la aparente posición de los puntos en cuestión, de todo el sistema sólo necesito dibujar la planta y el alzado para determinar la figura que aparece sobre la superficie de la intersección. La planta me proporciona los valores de anchura, el alzado los valores de la altura y, con solo transportar conjuntamente estos valores a un tercer dibujo, obtengo la buscada proyección perspectiva. ... todas las ortogonales o líneas de profundidad se encuentran en el llamado “punto de vista”, determinado por la perpendicular que va desde el ojo al plano de proyección; las paralelas, sea cual sea su orientación, tienen siempre un punto de fuga común. ... Finalmente, las dimensiones iguales disminuyen hacia el fondo según cierta progresión, de manera que, conocida la posición del ojo, cada dimensión es calculable respecto a la precedente o la sucesiva. ... Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la “perspectiva central” presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual ...”*

En la *Serie Entre lo Real y lo Ilusorio*, se avanza ya en la dirección de la narración visual, escenificando un conjunto en el que la organización de las piezas dirige la mirada del espectador. El conjunto es el *lugar para la mirada* que es llevada en unos casos hacia un sitio (de una pieza concreta) donde se completa o recarga el significado temático del conjunto, que en su completud representa un lugar en tanto zona intervenida dentro del espacio que respondería al plano de la galería, museo, etc ...

Volvemos a recordar aquí la escultura *Escalera* de *Entre lo Real y lo Ilusorio* con los peldaños invertidos y engrasados en relación al muro entendido no solo como límite físico sino también como límite significativo. O la Instalación de la *Kunsthalle* de Berlín y *Sobre El Tránsito*, en el Banco Bilbao Vizcaya, donde los *Compactos* y *Trípodes* son perceptivamente como entramados de objetos que hay que ir saltando o traspasando hasta llegar a la escultura *Envés* o la pieza *Camuflaje*, situadas en la pared, como un acceso hacia una zona que sigue siendo un límite físicamente impenetrable.

Este tipo de espacio narrativo y montaje con una carácter de organigrama lineal y abierto es el más trabajado para espacios concretos entre los años 1986 y 1989. Concluyendo, podemos afirmar que en ellos representa espacios imaginarios, tanto a través de emplazamientos concretos como mediante la creación de recorridos. La clave significativa en todos los grupos, la constituyen los accesos, pasillos y palancas, unos habilitados en el muro sugiriendo el tránsito hacia otro estadio conceptual, otros sugiriendo un bucle de retroalimentación visual que nos sitúa de nuevo delante del espectador.

En 1990, con *Suplemento* se desarrolla la narrativa visual con un sentido u organigrama cíclico, la referencia *entre-piezas* tanto en los niveles formales, como vimos al principio del capítulo, como en los niveles

de organización compositiva derivada de su mecánica constructiva, no sitúa al espectador frente al tema a través del recorrido determinado de una manera gradual, sino que lo absorbe y lo introduce en un lugar donde la percepción no es gradual sino simultánea.

Con ello, los índices de confusión perceptiva y de ambigüedad aumentan en relación con las series anteriores. La idea de perspectiva incluida en la pieza ha desaparecido totalmente y en su lugar, aparece la noción de autosemejanza y los espacios congelados.

El espacio congelado es producto de la percepción a través del cristal, material que aumenta el índice de hermetismo entendido en sus dos sentidos, el de cerrado a la par que misterioso, cuando funciona como tapa frontal de las cajas de hierro que contienen objetos en su interior.

Se produce en el caso de *Suplemento*, un efecto de imagen reiterativa refleja que nos remite al concepto de *Entre*. Para Angeles Marco, el *Entre* es el lugar conceptual de tensión donde las ideas se configuran. Es un espacio entre lo concreto y lo inconcluso, lo físico y lo inhaprensible. En el *Entre* se abre el espacio de la autosemejanza, de la imagen refleja dentro de una cadena de imágenes similares, que toman parte de la que le predece para transformarse en otra diferente hasta el punto de no poder diferenciar ni situar con exactitud el origen de las mismas.

De esta manera, la noción de Instalación que anteriormente poseía un sentido narrativo progresivo, responde ahora a un sentido reiterativo que se acusa más por la inclusión de elementos como el texto, la imagen y el sonido que generan un segundo nivel paralelo de percepción. Este nivel completa el discurso objetual, sobrecargando, excediendo y aumentando la confusión de nuestras percepciones en el recorrido entre piezas. La autora nos induce desde lo diverso, a crear un ámbito de

identificación y relación, cuyas claves de partida no podemos situar según nuestras jerarquías conocidas.

Esta complementariedad simbólica de lo diverso, impregna lo fungible y lo intercambiable, evidenciando una pluralidad de valores y usos complementarios entre los elementos y objetos que configuran las Instalaciones.

Estos conjuntos de obras, evidencian por así decir una revisión de lo simbólico, que no atiende a un sentido sustitutivo del significado trascendente de las cosas por parte de la forma, sino a un grado de relación formal que surge por concatenación de los objetos y que nos remite, en su entramado particular hacia el ámbito de lo sugerido.

*Sunballein significa en griego “religar” y sunbalon era un signo de reconocimiento, una prenda o una moneda partida, que permitía a sus portadores identificarse. Un mundo simbólico sería así aquél donde cada cosa es complemento, signo o prenda de las demás; donde ninguna tiene un significado propio, absoluto, que la absuelva de su relación con el resto. Lo sagrado y lo profano, lo técnico y lo estratégico, lo ornamental y lo ritual forman allí un continuo de “aspectos” de la acción más que de “tipos” diferenciados de actividad. También las imágenes y los sentidos, lo conceptual y lo visual (el “sentido” teórico y el “sentido” de la vista: *theoria*; la apariencia y la verdad: *aletheia*) aparecen íntimamente ligados. La figura de las cosas es, por así decir, una corteza a la vez dura y flexible (la flexibilidad es la aportación propiamente helénica al mundo simbólico) que no se deja disolver ni trascender por la idea que trae dentro –por su propia esencia o concepto- pero que, sin embargo, permite a esta esencia transparentarse para insinuar su carácter general: su fisio-logía y fisio-nomía.<sup>30</sup>*

---

<sup>30</sup> Rubert de Ventós, X. *De la modernidad. Ensayo de filosofía crítica*. Ed. Península 1980. Cit. p. 157-158

### *Morfologías de la Memoria*

La morfología de la obra de Angeles Marco, presupone en términos generales la existencia de un plano básico, plegable y desplegable que interpreta los diversos referentes temáticos y sirve también, para articular las formas de sus esculturas.

La idea de pliegue y despliegue, atraviesa a lo largo de su trayectoria diversas connotaciones que unidas a la cualidad de provisionalidad formal nos remiten simbólicamente, a la reconstrucción que la memoria ejerce sobre el cúmulo de elementos, materias y objetos que conforman un stock formal, abierto y reciclable según el mensaje que la autora nos quiere transmitir.

La forma va unida indisolublemente a la concepción del espacio narrativo, que la autora ha trabajado en estos años. En este sentido, son aquellas las que hacen emerger el lugar, vehiculando la percepción del espectador que recorre la instalación, entendida como una agrupación de signos que entraman y conceptualizan espacios mentales.

En las primeras esculturas consideradas dentro de este trabajo de investigación<sup>31</sup> el referente figurativo de los temas, se interpreta mediante una síntesis formal que se basa en la utilización de un plano, su equivalente es la plancha de metal, recortado según una proyección previa en perspectiva sobre el plano del cuadro.

Así pues, este estrato de fondo o base que responde a un punto de vista, se articula con dos recortes más que responden igualmente a la

---

<sup>31</sup> No hemos considerado la *Serie Modular*, realizada en los años 70, ya que hemos acotado la investigación centrándonos en las Series que generan los Montajes e Instalaciones. Nos remitimos a piezas puntuales de la *Serie Espacios Ambiguos*, por la relación con la figura del espectador y la gestación de un doble código formal, que se mantiene en esculturas puntuales de las Series *El Tránsito* y *Salto al Vacío*.

proyección de la forma según dos ángulos de visión diversos. Estos conforman el segundo y el primer término, según observamos la pieza ya construida, de manera que se efectúa un plegado básico, que sitúa la escultura a medio camino entre lo bidimensional y lo tridimensional.

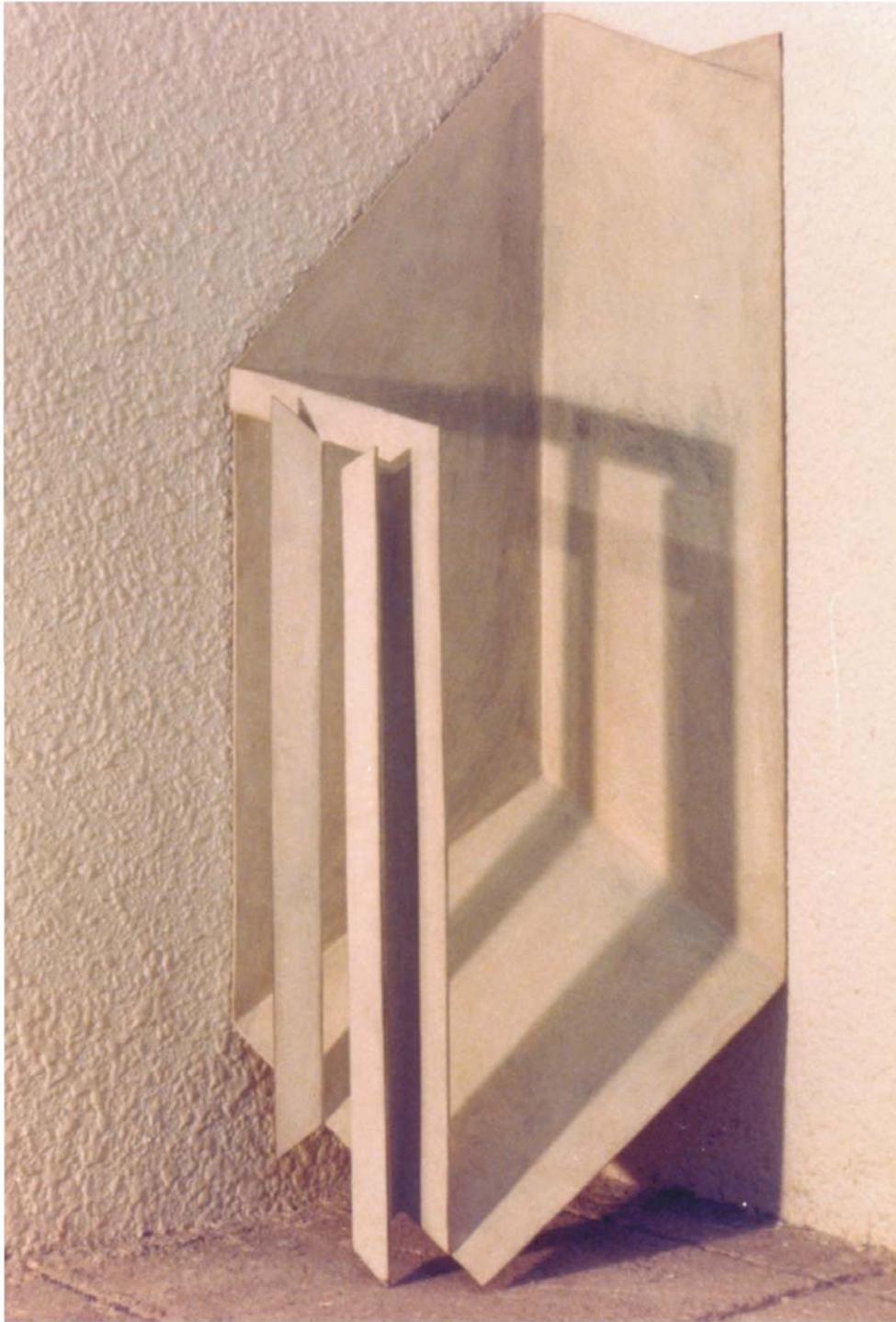
Existe en ellas un efecto de achatamiento, se mantienen la anchuras y alturas distorsionadas según el ángulo de visión y los términos de profundidad se comprimen sobre el estrato de fondo, de una manera paralela a como se acortan las profundidades en la perspectiva cónica.

Otro elemento que se incorpora, es el plano escorzado a modo de rampa en la pieza *Habitáculo*. Un componente importante que se gesta en esta Serie, es precisamente la adaptación de la forma a sitios puntuales, que unidos a la inclusión de varios puntos de vista, llega a crear una confusión perceptiva que interpretamos y en efecto, pretende crear en el espectador, una sensación visual de desequilibrio.

De esta manera, la morfología elemental que se mantiene de aquí en adelante es la utilización de la plancha y del recorte, creando formas rectangulares que parten conceptualmente de las variaciones del habitáculo<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> El habitáculo es el equivalente del cubo como forma estable originaria desde la geometría. El rectángulo y todas las formas que se derivan de él proceden del cubo y se interpretan, como variantes dinámicas del mismo, tendentes al desequilibrio. Las formas rectangulares, se consideran como formas de transición.



*Habitáculo*  
*Serie Espacios Ambigüos, 1980-1986*

A partir de la *Serie El Tránsito* que comienza con la exposición *Pasajes*, la autora comienza a desarrollar esculturas con un carácter

binario. La pieza binaria será aquella que formalmente, nos remite a dos referentes distintos y estructuralmente cuenta por lo tanto, con partes formales que son combinadas entre sí bien en una sola estructura o bien, en diversos módulos combinables que se articulan para formar visualmente una sola pieza.

A partir de este momento, la autora sigue produciendo piezas que responden al planteamiento formal y estructural de lo ambiguo con más de un punto de vista incluido en la pieza y esculturas que no contienen la perspectiva en su forma pero responden a la idea de montaje y desmontaje de las mismas.

Estas piezas de carácter binario o doble en cuanto a su forma, son por ejemplo la escultura *Autopista*. Esta responde en su parte inferior a la forma de las cajas de transporte y en la parte superior al contorno del paisaje próximo a las autopistas. Igualmente, esta formada por módulos consecutivos que conforman el perfil al ser situados unos junto a otros y en algunas ocasiones, se incide en la posibilidad de ser transportados separando el módulo inicial del resto.

La idea de provisionalidad, comienza a gestarse con las piezas que cobran unidad visual en el montaje y desaparecen como tales en el taller, donde existen como un stock de elementos que solamente adquieren su cualidad significativa en las diversas instalaciones y montajes.

Así, las piezas son morfológicamente elementos combinables que producen esculturas con la cualidad de no estar útiles, en cuanto tales, a la espera de ser ordenados. Atienden igualmente, a un sentido de la modulación estructural que se centra en las interrelaciones formales y la disposición espacial de las mismas, aspecto que les confiere un significado por su relación con el resto.

En este sentido, las piezas se montan y organizan por partes, que son portantes, de ahí que se acompañen con barras que sirven precisamente para transportarlas según los orificios diseñados para esta función. Estos recursos, suponen un estudio del carácter de funcionalidad de los objetos dentro del mundo industrial, que cualifica su lenguaje formal como un trasbase<sup>33</sup> directo de sistemas, elementos y formas, que descontextualizados adquieren un nuevo significado en el contexto de la Instalación.

La interpretación formal en relación con los temas se basa en la sugerencia de la fisonomía de los objetos y no del detalle, ya que continúan obedeciendo a una iconografía sintética de carácter conceptual que reproduce los contornos generales característicos del objeto. El recurso material responde en estas piezas a la utilización de plancha recortada y soldada mediante diversos sistemas, con formatos rectangulares que tienden siempre a la estilización y el alargamiento de una de las dimensiones, altura o anchura.

La profundidad comprimida únicamente se mantiene en las esculturas que trabaja atendiendo a la inclusión de la perspectiva, pero variando las dimensiones de las mismas. Si en las primeras piezas, el tamaño evidenciaba una reducción de las medidas reales, ahora las dimensiones son más próximas a la escala real del ser humano aunque mantienen efectos contradictorios en cuanto a su carácter accesible. Es una cualidad que sólo parecen tener, pero siguen estando reducidas respecto de la realidad, por lo que son a la vez distantes, ya que nos aproximamos a ellas pero no podemos recorrerlas. Siempre estamos situados mentalmente, en el umbral de su acceso y de su utilización para transitar hacia otro espacio.

---

<sup>33</sup> Utilizamos la palabra trasbase o tras-base refiriéndonos a la idea de trasladar y adaptar las bases de un ámbito como el industrial, al ámbito artístico.

Este es el caso de la escultura *Palanca* perteneciente a la *Serie Salto al Vacío*. La pieza se configura como una forma plegada sobre el muro, en la cual la palanca se adentra hacia el propio montaje, con lo que visualmente si efectuamos el recorrido nos vemos situados delante del espectador, en una especie de bucle que nos retroalimenta dentro de la Instalación, hacia el sitio origen de punto de partida.



*Palanca, 1987*  
*Serie Salto al Vacío*

Vista frontal

La escultura tiene tres puntos de vista que van variando según la observamos de frente, de perfil y de tres cuartos, los cuales no responden entre sí a una lógica unitaria de la perspectiva. La pieza que se dobla adosada al muro no prosigue la continuidad lógica de la palanca que se adentra en el espacio, por lo que el encuadre de visión se ve distorsionado. Igualmente la barra que la sustenta queda fuera del

encuadre mencionado. Desde este ángulo, podemos observar que la palanca se dobla en sentido inverso a la fuga del fragmento que la sustenta en la pared.

En la visión lateral, la pieza evidencia más una percepción en desequilibrio, la caída visual que produce la contradicción en la fuga de las dos partes, es acentuada por la barra que paradójicamente a la vez que sustenta, potencia un desplazamiento visual lateralizado.

En la visión en tres cuartos, se produce un mayor equilibrio visual dentro de la oblicuidad de los tres puntos de vista incluidos: en las dos partes de la palanca y en la barra que sugiere un visión de la misma en contrapicado, opuesto al picado de las otras dos formas. Esta relación entre dos puntos de vista opuestos, configura precisamente una paradoja visual que produce un vacío estructural desde ciertos ángulos, al efectuar el recorrido alrededor de la pieza.

El ojo tiende a equilibrar puntos de vista y distorsiones afines a la representación codificada, pero perceptivamente se paraliza en un *impasse* cuando la contradicción no responde al catálogo de registros visuales habituales.

Esta idea precisamente, es la que da lugar a la concepción del vértigo que la autora nos propone, como un efecto desregulador que se produce en la visión de la esculturas, cuando no podemos asociar los puntos de vista a nuestra regulación visual codificada por la tradición. Este punto significativo es precisamente lo que evidencia el juego entre la proximidad y la distancia que nos marcan las piezas. Los efectos de contrapicado nos sitúan a una distancia relativa de ellas, podemos imaginarlas dentro de una proporcionalidad relativa respecto de nuestro sitio, pero a la vez, la imposibilidad de fijar y regular sus proyecciones nos distancia, ya que no podemos aprehenderlas en su totalidad.



*Palanca, 1987*  
*Serie Salto al Vacío*

Vista lateral

Otra morfología particular de combinación entre formas y materiales opuestos, se experimenta en la escultura *Deslizantes*. En esta, se mantiene la forma estilizada característica en el código de Angeles Marco, la tendencia hacia la verticalidad -que posteriormente se mantendrá en los paneles de fondo de la Instalación Presente-Instante. Existe en esta escultura formada por dos piezas iguales<sup>34</sup> según su estructura férrea, pero desiguales según su estructura dúctil provocada por la inclusión de la superficie de caucho.

El formato rectangular y vertical incluye el punto de fuga como si fuera una pieza proyectada en el plano del cuadro y recortada dentro del cono visual. La parte lateral es recta y nos habla del espacio plano, sin embargo la parte inferior y superior son curvas y nos hablan del espacio tridimensional ya que adquieren la tercera dimensión de la profundidad.

Siendo idénticas las esculturas, como parte de una serie de igualdades, adquieren su propia forma cada vez que son situadas sobre el muro. El caucho proporciona una forma cambiante, adaptable por su flexibilidad, que rompe la identidad e igualdad de cada una de ellas dentro de una cadena de semejanzas.

Como se puede observar, todas las esculturas contienen siempre un principio que es el estigma de su propia evolución, formal e implícitamente temática. Al igual, que las Series a las que pertenecen tienen interrelacionados sus finales y principios, como si las formas y los temas que conllevan, fueran entramando una urdimbre dentro del código lingüístico de la autora.

---

<sup>34</sup> Esta escultura se proyectó en el año 87-88 según un conjunto de catorce *Deslizantes*. Sin embargo, se realizaron solamente dos. Con motivo de la muestra *El Taller de la Memoria* en el IVAM Centre del Carmen se realizaron las piezas que faltaban para completar dicho conjunto según su idea original.



*Deslizantes, Compacto y focos, 1987*  
*Serie Salto al Vacío*

Vista parcial de la Instalación en la Sala Parpalló. Valencia.

Son pues, piezas con una morfología tipo enlace y es precisamente este carácter, una consecuencia del trabajo dentro de un doble-código formal.

Atendiendo a esta posibilidad de ser modificadas, se producen otras esculturas que tienen la cualidad de abrirse y cerrarse en su anchura, o de alargarse y acortarse en su altura. También contienen sistemas de montaje que permiten la colocación de elementos accesorios. El conjunto más ejemplar dentro de este modelo formal es el de los *Trípodes*, conformándose como un grupo de elementos cuyo referente son las patas que sirven para sujetar las perforadoras y facilitar el descenso de los trabajadores que exploran la red de alcantarillado y por lo tanto, el subsuelo de la ciudad.

Estas esculturas, realizadas con tubo de acero hueco, perforado y atornillado en varias secciones atiende a la idea de enfundado<sup>35</sup>. Unas partes se encastran en otras y permiten regular diversas dimensiones relativas a su altura. Igualmente la apertura de las patas puede ser determinada según diversas amplitudes y la parte superior, contiene un sistema que permite la combinación de diversos elementos: los cinturones o los pozos de caucho.

Así pues, es una escultura que no solo obedece a diversas regulaciones formales y escalas, sino a la posibilidad de combinarse con otras formas que completan su significado.

Igualmente, este tipo de estructura ha dado lugar a otras variantes formales a través del tiempo, como por ejemplo la realizada en la obra

---

<sup>35</sup> Se refiere al aspecto técnico de que unas secciones se insertan dentro de las otras. De este Conjunto primero se hizo un prototipo fijo con menos altura. Posteriormente se hicieron tres, de los cuales sólo variaba la apertura de las patas. Por último se realizó el Conjunto de los quince *Trípodes* que contenían los aspectos regulables citados, en anchura o apertura y altura.

*Trípodes Oblicuos y Cono* realizada en 1999<sup>36</sup>. En esta obra, la autora crea una variación del *Trípode* que formalmente obedecía a la verticalidad de las tres patas que compartían un eje común, hacia la configuración siguiendo tres ejes oblicuos entre sí y respecto del plano horizontal del suelo. Estos mantienen en común su carácter regulable de mayor o menor apertura que se gradúa en el sitio, mediante un sistema de tornillería que enlaza las barras entre sí a modo de cruceta. La forma en este sentido, tiene una doble lectura, desde el punto de vista global actúa como trípode de sujeción del cono, pero la disposición de las barras recuerda las formas de aspa tachada que se sitúan en el frente militar.

Por el contrario la forma cónica invertida que se realizaba en caucho y tenía una posición oblicua respecto del suelo con el vértice apoyado, es sustituida por un cono invertido realizado en plomo que se sitúa a unos centímetros del suelo y funciona como un péndulo<sup>37</sup>, que determina el punto de gravedad de atracción respecto de la tierra.

La posición de las aspas-trípode se mantiene entre el equilibrio y el desequilibrio, ya que si observamos con detalle la parte inferior de las barras en doble T, éstas se sustentan en un esquina. La gravedad del cono, se presenta como una ley que sitúa y estabiliza en el desequilibrio.

Los compactos, que representan maletas para transportar objetos, obedecen también a la idea de autosemejanza expuesta con anterioridad a partir de una imagen matriz, los cuales se ordenan de manera variable dependiendo de los montajes.

Otra serie de piezas binarias y piezas que se abren y cierran escondiendo su imagen interior, son las correspondientes a la *Serie*

---

<sup>36</sup> Instalación en el Campus de la Universidad Politécnica de Valencia. 1999.

<sup>37</sup> Cuando hay viento, el cono se mueve como un péndulo hasta volver a su posición gravitatoria.

*Suplemento.* Nos referimos en primer lugar, a las *mesas de calco* y en segundo lugar, a los *paneles de pared* que contienen dos o tres imágenes recursivas articuladas en un mismo objeto.

La *Mesa de calco* contiene en su interior parte de su propia imagen interior reproducida en negativo. Así podemos considerar a la pieza tridimensional como el positivo real y la imagen como una huella o registro inverso de una parcialidad significativa: la luz que ilumina y da forma a la imagen.

La morfología de esta Serie responde a la idea de variante autogenerativa, es decir una forma que se produce a sí misma y se reproduce y extiende de una manera endogámica, dando lugar a una cadena de semejanzas formales que responden siempre a parcialidades de una imagen matriz originaria: la mesa y precisamente, no como forma sino su interior reflectante.

Atendiendo a esta idea, tenemos la *Mesa de Calco* y la *Mesa de Calco-Tragadera*, la cual corresponde a un modelo estructural doble: la parte superior de la escultura es la mesa de calco, mientras que la parte interna del sobre y su parte inferior se transforma en tragadera de caucho, que queda comprimida y cerrada, por dos pletinas de hierro transversales en la parte inferior de las patas.

Esta imagen produce otras variantes, con forma de tragadera saco plegadas dentro de cajas de cristal que se sitúan en la pared. Son fragmentos que se repliegan sobre sí, dentro del hermetismo de la caja.



*Trípodes oblicuos y conos, 2001*  
*Serie Suplemento al Vacío*

Universidad Politécnica de Valencia

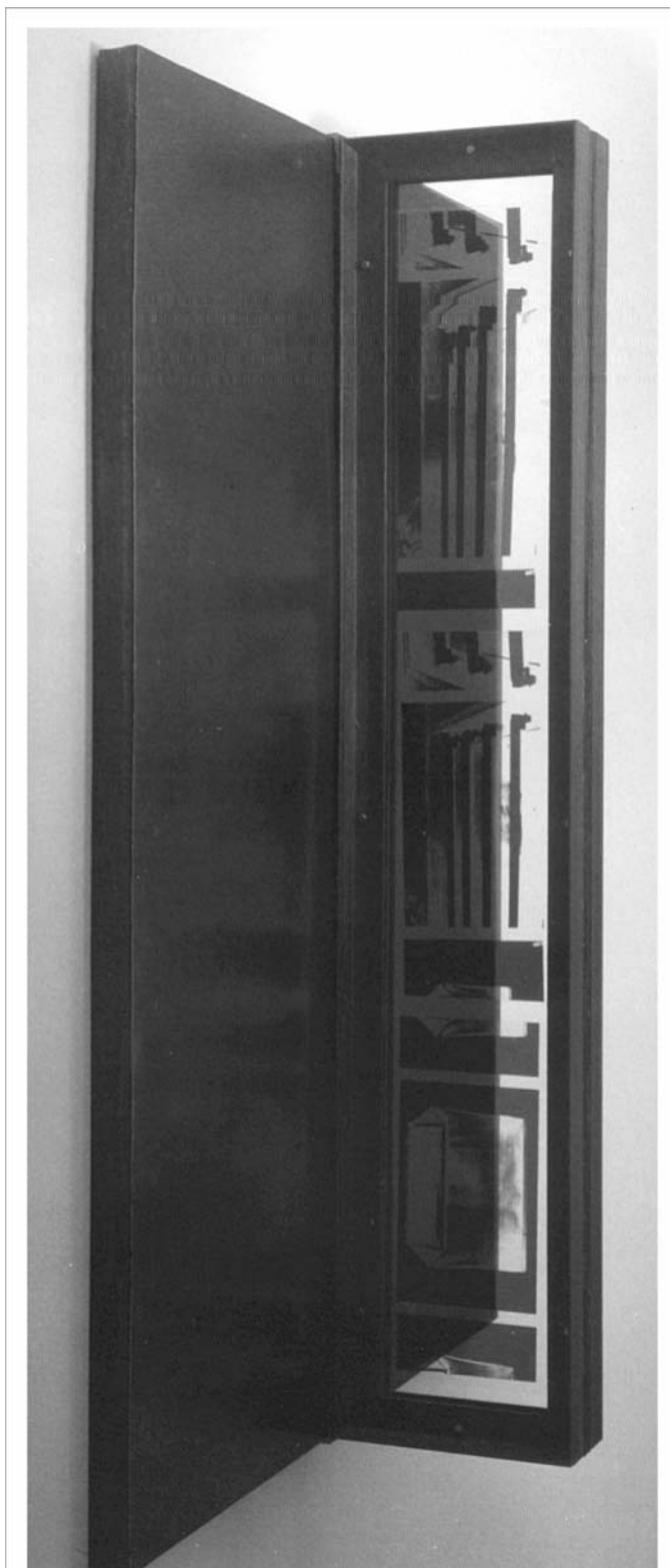
Esta manera de crear piezas e imágenes que se alimentan a sí mismas, procreándose en una cadena infinita de parcialidades es el atributo simbólico de la propia actividad del pensamiento. La *Instalación Suplemento*, por su carácter hermético morfológicamente, anula y bloquea las percepciones claras de los objetos y contornea la forma sobre fondo negro, a la manera de pliegues que no cesan de hacerse y deshacerse, sobre fragmentos de superficie yuxtapuestos.

Si hasta 1990, las esculturas respondían a formas recortadas en un plano básico, que se plegaban y achataban, a partir de este momento la tipología se orienta hacia la idea del pliegue sobre pliegue, entendido como el estatuto de los modos de percepción.

Esta condición de repliegue lleva a la máxima cota de confusión visual al espectador e implícitamente, a la autosemejanza formal como un sistema operativo.

Otra variante formal se produce en los paneles de pared de esta serie, los cuales contienen las imágenes incluidas sobre el plano, de manera paralela, oblícua o en un plano corredero que se enconde dentro del panel frontal. La utilización del negativo sujeto entre cristales, provoca la pérdida de percepción y definición de la imagen.

A nivel material, se mantiene a lo largo de todas las series tanto la utilización de la plancha de hierro, como del ángulo –tanto en posición derecha como en posición invertida-, la pletina, la T y la doble T y el tubo cuadrado o cilíndrico.



*Serie suplemento. Estructura. 1990-91*



*Serie Suplemento.*  
Vista parcial del Montaje en la Galería Carles Taché. Barcelona 1993

También los sistemas de atornillado y soldadura incorporados desde el mundo industrial a la realización escultórica, son comunes a todas las series. Así como la inclusión de sistemas prefabricados, que dan lugar a la escultura que se sustenta por un mecanismo de presión lateralizada como son los *Puntales* de hierro del montaje *Entre en la Duda* de la *Serie Suplemento "Entre"*, realizado en 1993 o la investigación

en torno al desequilibrio contradictorio realizada en la instalación *Testigos Auxiliares*.

En este periodo, desde el año 1990 hasta el 2000 prima en la morfología de su obra, tanto la forma repetitiva y autosemejante como la descontextualización puntual de elementos auxiliares arquitectónicos, como es el caso del andamio con el que se realiza *Testigos Auxiliares*.

En toda su trayectoria hemos observado, que trabaja con elementos que no contienen materialmente ningún carácter ni cualidad artística, según las categorías materiales de la tradición escultórica. Estos, pertenecen al mundo de la producción industrial, son prefabricados sin cualidad estética que solo poseen un carácter funcional aplicado estructuralmente a la construcción, en el ámbito de la ingeniería y la arquitectura.

Este aspecto le lleva no solo a trabajar en los límites de la relación entre lo estético y lo funcional, dotando a estos elementos del grado de artísticidad y elevándolos a la categoría de las materias históricas, como una reivindicación de los medios materiales contemporáneos, sino también a trabajar la descontextualización radical de sistemas auxiliares de construcción, que son provisionales y que nunca permanecen en la obra resultante pero sin embargo, la preceden y la vehiculan. Esta es la concepción del *Suplemento*: lo accesorio, lo externo, lo que no añade un valor significativo, pero que es necesario para poder construir la forma y que ésta permanezca.

El paso previo fue la realización de los dos Puntales de presión lateral, para posteriormente trabajar como pieza escultórica el andamio propiamente dicho. La descontextualización, eleva un elemento auxiliar a la categoría de objeto artístico definitivo. De esta manera, su morfología se centra en este periodo al reciclaje no solo de elementos sino de

sistemas constructivos, por los significados históricos que conllevan y que permiten a la autor a dotarlos de un valor poético que invierte su función originaria.

### *Apreciaciones Perceptivas: Densidades*

Una característica relativa a la forma en toda la evolución escultórica de estos veinte años, en el ámbito de lo estructural es la relación entre el equilibrio y el desequilibrio. E igualmente la ambigüedad entre el peso físico real de la obra y el peso visual que esta nos proporciona.

En todas las Series, se produce un juego visual implícito a la fisonomía de los objetos, que se refiere a la idea de densidad visual de las mismas. La densidad visual se refiere al hecho de que los objetos en realidad no tienen un gran peso, debido a su construcción con barras huecas, pletinas y ángulos de poco grosor, excepto en esculturas que puntualmente por sus grandes dimensiones el peso real oscila entre una tonelada y media y tres toneladas<sup>38</sup>.

La construcción volumétrica con plancha de acero<sup>39</sup> nos proporciona una información visual compacta y densa que produce una confusión perceptiva en relación con el peso real. Al ser esculturas huecas, su peso real no responde al peso aparente que aquellas nos proporcionan.

Este efecto engañoso, unido al cromatismo propio del encerado, la inclusión de grasa, asfalto y ceras al igual que la densidad del predominante negro del hierro y el caucho, acentúa esta sensación de pesadez visual pretendida.

---

<sup>38</sup> Estas tres esculturas son: *Escalera-Rampa*, *Puente-Trampolín* y *Cámara de Vacío*.

<sup>39</sup> Recordamos piezas como *Autopista*, *Acera*, *Elevador*, *Trípodes...*

De esta manera, la consideración de lo ilusorio no solamente se manifiesta estructuralmente, por la cualidad de las piezas de ser montadas y desmontadas hasta el punto de llegar a la no existencia y por la ambigüedad de sus formas perspectivas, sino también por el efecto aparente de peso visual que producen.

De manera paralela y pretendiendo, añadir más grados de ambigüedad a la percepción, se produce una evolución en cuanto a los grados de tensión visual entre el equilibrio y el desequilibrio visual y su relación con la gravedad de las mismas.

Una consecuencia inmediata en el ámbito perceptivo, a la inclusión de los puntos de vista perspectivas en las esculturas, es la producción en el espectador de cierta sensación de desequilibrio implícito en la visualización de aquellas. Todas las esculturas responden a una tensión entre el equilibrio real de la escultura instalada y el desequilibrio visual de la combinación de ángulos de visión, a los cuales se añade la deformación real desde el sitio relativo que ocupa el espectador. Esta intenta provocar desde sus inicios un vacío puntual entre los diversos enfoques utilizados, que remite a la sensación de vértigo conceptual pretendido por la autora.

Sin embargo, esta sensación de vacío no se produce con cierta radicalidad, hasta la instalación de la obra Testigos Auxiliares, en la cual la estructura de la obra sí logra alzarse y sustentarse en un desequilibrio real que potencia el juego y la tensión entre los tres puntos de vista incluidos en el montaje del andamio.

Así pues, el vértigo se resumirá después de esta trayectoria en la imposibilidad de equilibrar visualmente los enfoques intersticiales que se producen en el montaje, entre los tres puntos de vista que se han

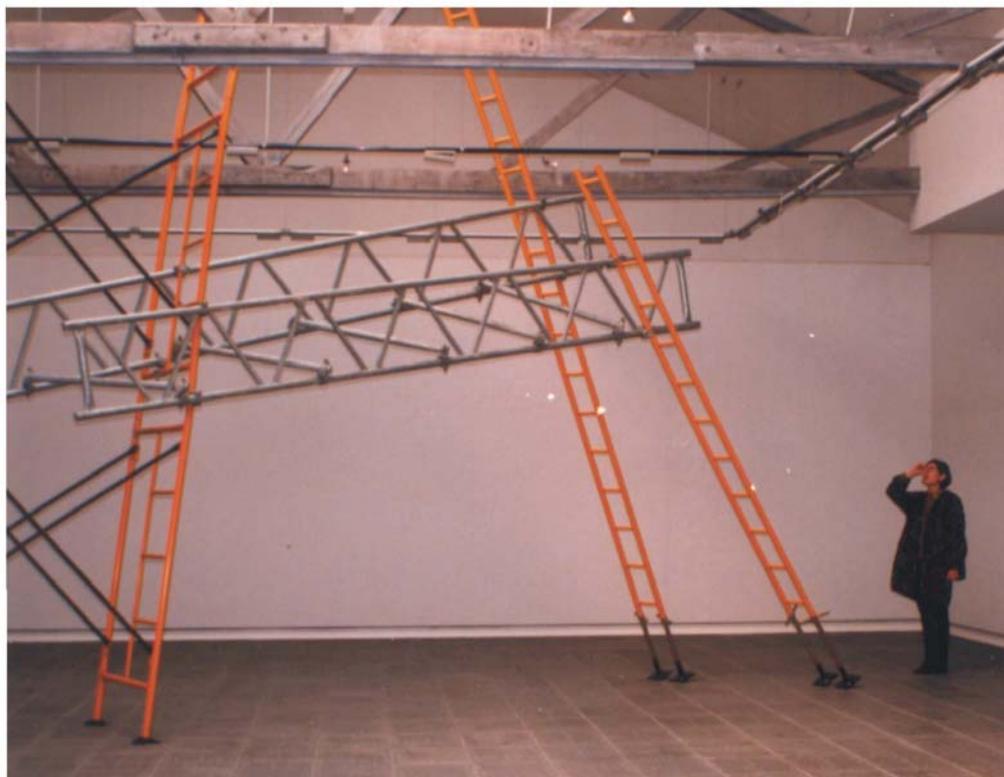
articulado de manera efectiva. A esto se añade la exagerada oblicuidad de las partes en contrapunto y la pérdida total de una organización ortogonal que sin embargo, en las piezas anteriores se mantenía parcialmente.

Así, todos los módulos base que sustentan el andamio están colocados sobre el perfil de cada base y no sobre su superficie, de manera que el alzado de la pieza se ha realizado mediante un entramado, sujeto por la tornillería tipo que es propia de esta estructura, compensando vectorialmente los módulos de una manera intuitiva e inmediata. El riesgo de esta pieza, nos sitúa en el límite del abismo, de la caída y del desequilibrio y sin embargo... es posible.

Podemos afirmar que todas las esculturas realizadas a lo largo de su trayectoria, son grávidas y pesadas visualmente, aspecto que añade otro matiz a la concepción de lo ilusorio, en tanto en cuanto no existe una equivalencia entre el peso físico real y el peso visual de los objetos. Sin embargo, sí se produce una evolución desde cierto equilibrio hacia posiciones y estructuras en desequilibrio.

Es decir, en las esculturas realizadas hasta los montajes del año 93 y 98, a pesar de producirse una confusión visual en las esculturas que creaba cierto desequilibrio implícito, provocado por la necesidad de regulación visual que debía efectuar el espectador, aquellas poseían un equilibrio estructural. Por el contrario, en el montaje realizado en *Carles Taché* con los *Puntales*, que ejercen una presión visual ficticia sobre los muros laterales y la maleta que contiene la grabación y está situada, de manera oblícua sobre uno de ellos, avanzaba la propuesta de situar piezas acogiéndose a una cierta pérdida de gravedad. En este caso particular, continua primando la sensación de equilibrio relativo por la predominancia de la horizontalidad de los puntales.

En el montaje *Testigos Auxiliares*, la artista da un paso fundamental en cuanto a la consecución del vértigo conceptual del que siempre ha hablado, como un objetivo que debía manifestarse en la percepción de sus esculturas.



*Testigos Auxiliares.*  
*Serie Suplemento al Vacío. 1997*

Vista parcial lateral del montaje en la Galería Trayecto de Vitoria - Gasteiz, con la autora visionando los enfoques de la estructura.

No solamente, introduce los tres puntos de vista habituales que se incluyen en las esculturas, sino que llega a construir estructuralmente el andamio en un desequilibrio literal. Esta oblicuidad, según los tres puntos de fuga de la escultura, crea zonas de máximo desequilibrio, donde el espectador no puede regular la visión, ya que las coordenadas perspectivas alabeadas experimentadas en este montaje, no se encuentran dentro del cúmulo de representaciones históricas inmediatas

que nuestra mente posee. A la par, rompe la ortogonalidad de la representación, tanto en la visión global del objeto, como en los detalles de su base sustentante, cuyas patas se apuntalan en el canto, en el límite real a la par que simbólico, que contornea las superficies estabilizantes.

Igualmente, se trabaja la morfología del doble código. El andamio contiene la imagen fotográfica de sí mismo emplazado en el muro, con lo que se configura como una forma inclusiva: la imagen del andamio dentro de su estructura. Y curiosamente de lo que ha sido su emplazamiento funcional, auxiliar e histórico, que ha quedado roto por su emplazamiento contradictorio: ni en el muro ni próximo al muro, sino en el centro del espacio buscando una diagonal que trunca su sentido originario.



*Testigos Auxiliares. 1997*

Detalle central de dos fugas contrapuestas

### *Suplementos, Presencias, Ausencias y Apropiaciones*

Hasta el año 1990, Angeles Marco había tratado de una manera implícita a la necesidad y el desarrollo de sus instalaciones y montajes, la idea de incompletud de las obras. Si estas se configuran como objetos individuales y característicos, no sin embargo cumplen su función de una manera aislada, más bien su significado individual cobra propiamente sentido, por la cohabitación con el resto de las piezas al ser organizadas en los espacios.

La idea de percibir las instalaciones como un *paraje* donde las piezas habitan y hacen habitar al espectador, conducen a aprehender el lugar y el paisaje como un ejercicio perceptivo, mental y sensiblemente humano, relativizando nuestras concepciones culturales para abrirlas hacia un ámbito de relaciones formales y significativas sugeridas. Todavía en estos estadios, el proceso de concepción de las piezas y del lenguaje artístico, que tanto ha centrado la atención de la escultura en toda su trayectoria, se entreveía sutilmente entre la densidad y la propiedad de las esculturas en cuanto objetos.

Con la realización de la *Serie Suplemento*, este proceso abandona el anonimato perceptivo para evidenciarse radicalmente, mediante una apertura de campo que llevará a la autora hacia la experiencia con los medios audiovisuales.

Si bien las piezas no abandonan su cualidad de ser objetos densos e individuales, con un estatus propio, se integran como hemos podido observar en páginas anteriores, en un proceso de autosemejanza que rompe los criterios parcialmente lineales de series anteriores para ahondarse en el ámbito de las dualidades que se encadenan seriadamente en un discurso endogámico.

La sistematicidad repetida de la inversión de la secuencialidad será efectuada a través de la suplementación continuada.

La presencia subvertida del espacio intermedio podrá ser utilizada desde la suplementación reproductora.

La suplementación de la sucesividad temporal real se realizará a través de la visualización operativizada provocando su suplementación por el tiempo virtual.

La producción del "entre" será realizada desde la concentración de suplementos.

La repetitividad de la suplementación conducirá a la irreductibilidad articulada del "entre".

Las rupturas en la cadena secuencial, producirá el espacio trasgredido del "entre".

La sistematicidad repetitiva de la inversión de la secuencialidad será efectuada a través de la suplementación continuada.

La presencia subvertida del espacio intermedio podrá ser utilizada desde la suplementación reproductora.

La suplementación de la sucesividad temporal real se realizará a través de la visualización operativizada provocando su suplementación por el tiempo virtual.

La producción del "entre" será realizada desde la concentración de suplementos.

Texto Suplemento incluido en las esculturas de la *Serie Suplemento*. 1990

Negativo fotográfico.

El propio título, abre el ámbito de los significados y de las imágenes como una brecha que posibilita diversas y múltiples interpretaciones hasta las series actuales<sup>40</sup> respecto de temáticas anteriores, a la par que se convierte en un vínculo relacional entre las obras.

*Jacques Derrida muestra que la cultura no suplementa a la naturaleza, sino que la naturaleza (tachada/sous rature) siempre es una entidad suplementada. La suplementariedad, según Derrida, marca la condición de la humanidad. Es una condición previa del hombre<sup>41</sup>.*

El suplemento es un concepto contradictorio. Por un lado, es un extra no esencial, añadido a algo completo en sí mismo, pero el suplemento se añade para completar, para compensar una carencia de lo que se supone que era completo en sí mismo. De esta manera, según *Derrida no existe la naturaleza original sin suplemento –sólo su deseo o un mito que la recrea<sup>42</sup>.*

Es así, que no solamente la autora recurre a una cadena de autosemejanzas formales, en la que todo se relaciona con todo, reconociendo implícitamente una ausencia en lo que parece que es completo e imposibilitando pues, una única lectura y un único recorrido en la instalación. Añade un segundo nivel paralelo junto a la imagen, que es la palabra pero como una imagen más dentro de la forma. Forma e imagen, palabra e imagen, lenguaje y formal material se *suplementan* y presentan así, una interrelación que prima sobre una plenitud autosuficiente inexistente.

---

<sup>40</sup> Hemos de recordar como el término *Suplemento*, no abandona los títulos de series posteriores: *Suplemento Entre*, *Suplemento al Vacío...*

<sup>41</sup> Power, K. *Ángeles Marco: metáforas angustiadas, que continúan y se cruzan, poniendo las cosas "sous rature"*.cit. p.57 en Texto para el catálogo de la exposición *Ángeles Marco. El Taller de la Memoria*. IVAM, Valencia, 1998

<sup>42</sup> Id. Cit. 38

El texto responde a un discurso con carácter instructivo, en el que unos términos te remiten a otros, en las que un hecho te remite a otro, creando una confusión paralela a la del positivo y el negativo invertidos, que se repite en el interior de las piezas equivalentes a las formas que se repiten y varían cerrándose, plegándose, copiándose...

Así los textos refuerzan, colaboran y completan, pero no preceden ni explican, son textos entre fragmentos de textos.

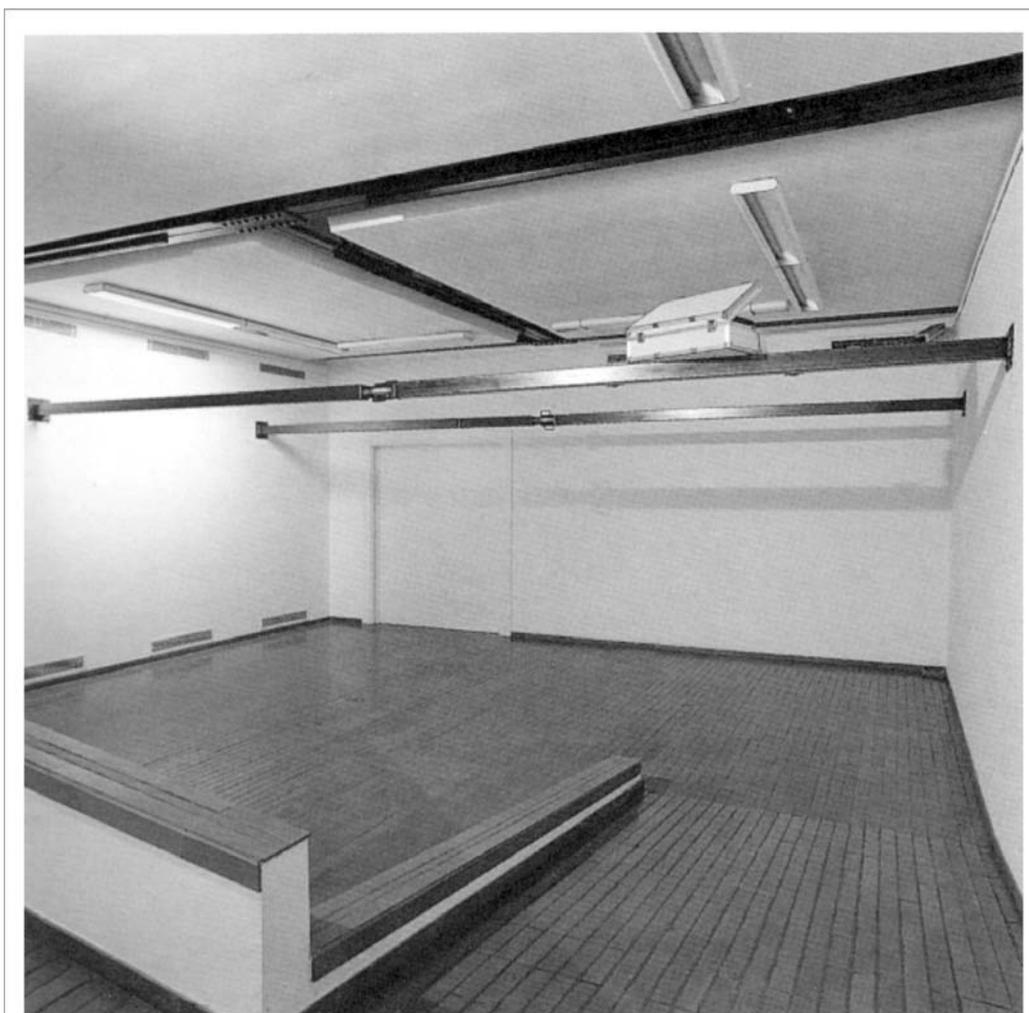
La saturación de la luz, que produce la imagen y el reflejo y que a la vez, supone un riesgo potencial que anularía la imagen dentro del proceso de revelado de las mismas confiere desde una nueva óptica el carácter de escenografía ilusoria, cuya polaridad entre luz y oscuridad, entre el blanco y el negro potencia la idea de transición permanente.

En la *Serie Presente-Instante*, por el contrario aparece la voz y la imagen. La realización de la *performance* en el sitio, es sustituida por la grabación de la misma y su reproducción ininterrumpida, por el traje de la autora que se ha quitado, como segunda piel sobrepuesta al primero que lleva debajo, magnifica la presencia a través de la ausencia. Todo pertenece al pasado, lo único que existe es el Instante de la acción.

El ciclo reiterativo latente en Suplemento de una manera visual, se proyecta ahora a través de la imagen que sustituye a la realidad, de la cual solo quedan los trazos manifiestos en los objetos. La verdad y su certeza, quedan atrapados en una inevitable oscilación.

El significado de los conceptos expuestos en estas instalaciones, se continúa ampliando en la exposición *“Entre” en la duda*. En ella introduce la grabación de los textos correspondientes a la Serie Suplemento, pero anulando el intersticio o el silencio que da forma y sentido a las palabras, mediante la risa y el jadeo. Así surge una nueva

configuración del texto entre fragmentos de texto enmarcados como bloques figurativos y el segundo nivel paralelo, el de la voz cuyo significado no podemos desvelar. Al ser continuo, se percibe como una letanía, de la que percibimos el rumor pero sin embargo, no es inteligible.



*Conjunto Serie Entre. 1993*

Montaje en la Galería Carles Taché. Barcelona.

La presencia de la voz, nos remite de nuevo a la ausencia, a la imagen del ser representado por parcialidades reveladas, que buscan una coherencia entre la presencia y la ausencia en el encadenamiento de imágenes y registros. El modo de fluir temporal de la imagen y del sonido,

sustituye al concepto espacial del *Entre*, de las entre formas e imágenes proyectadas en la serie anterior, por un concepto de *espacio-tiempo* que se produce en la interacción entre *performance* y escultura o bien entre acústica y escultura.

De la cadena de *Suplementos* la autora nos dirige a la cadena de apropiaciones en la muestra *Desequilibrios* perteneciente a *la Serie Suplemento al Vacío*. Un montaje de vídeo que nos muestra a la autora, insertada en un fragmento cinematográfico, donde repite el mismo recorrido ininterrumpidamente y asumiendo alternativamente los dos papeles que efectúan la acción.

En este pasa de estar efectuando propiamente el camino, a sobre-imponerse a las imágenes de los protagonistas de la acción, creando una confusión significativa. Un ladrón que corre por el tejado, perseguido por diversos policías, un detective que resbala y queda colgado en el vacío, intentos de ayuda, de vértigo, caída y reinicio de la acción, en un bucle reiterativo.

Angeles Marco se apropia de los cuerpos por medio del juego de las máscaras, en donde la identidad y el desdoblamiento de personalidad nos lleva a una encarnación de lo fantasmal.

Igualmente, mantiene la hibridación de medios ya planteada en las series anteriores: la torreta donde sitúa los equipos técnicos, que nos remite a la idea de construcción provisional que será posteriormente desmontada, como casi todas las piezas de sus series y remisión a lo ilusorio. El traje, que evidencia la ausencia del cuerpo debajo de la imagen dónde se proyectan persecución, vértigo y apropiación, remitiéndonos a un múltiple juego de entrecruzamientos visuales.



*Desequilibrios. Serie Suplemento al vacío. 1999*

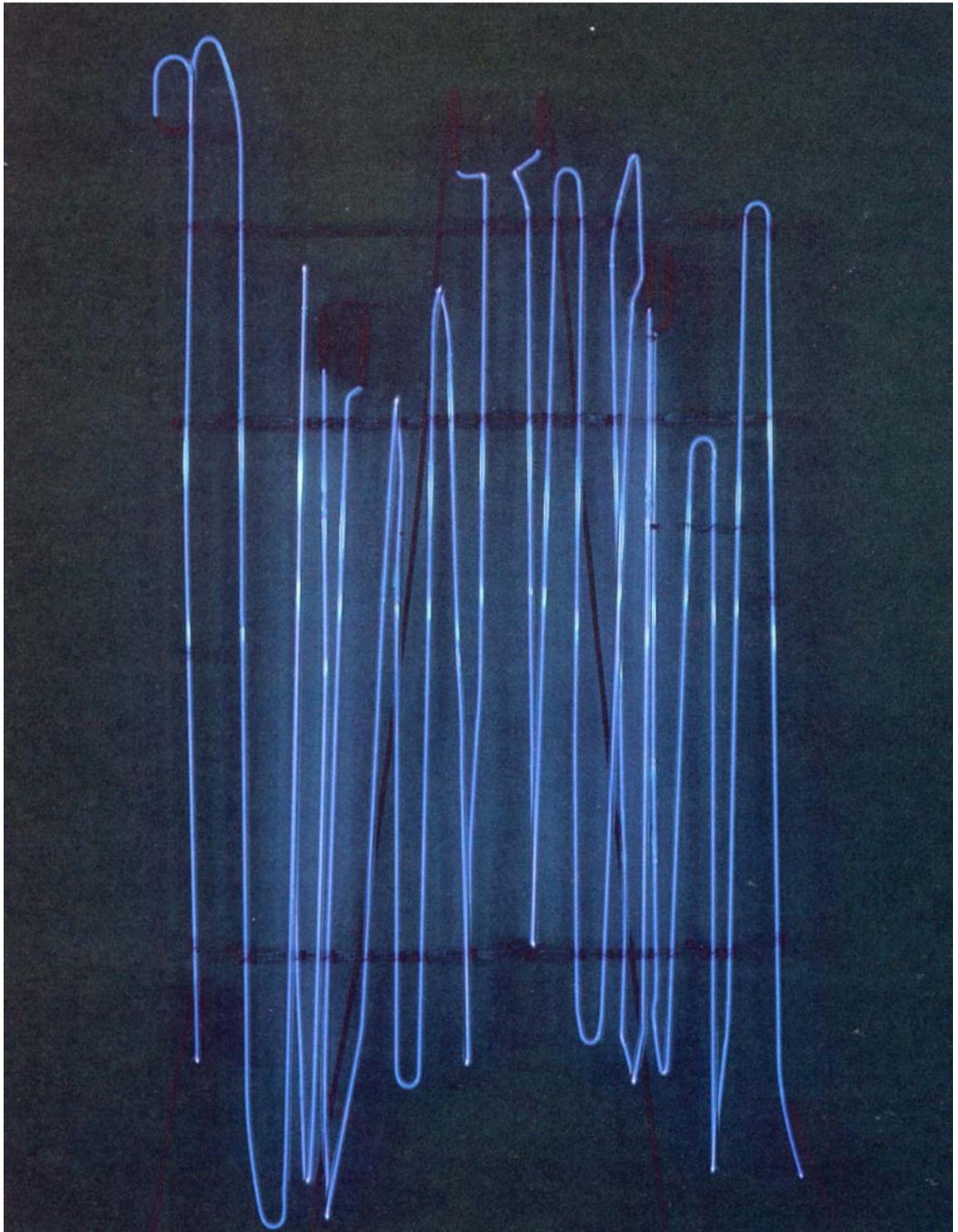
Instalación-video-performance en el Museo de San Pío V. Valencia.

Igualmente, a través del personaje insertado, el concepto de Suplemento lo entendemos como la capacidad metafórica de estar en el otro, de manera que la artista nos habla a través de su individualidad de lo universal. Yo no soy yo, sino todos. Todos caemos, todos corremos, todos podemos ser todos, bajo determinadas circunstancias. En definitiva, el personaje suplementario nos habla de la infinita cadena de individualidades, en las que todos los grados de existencia se complementan, se sustituyen, se apropian y se intercambian en una mecánica fagocitaria.

*Bruce Nauman*

*Atravesando los estratos de la Conciencia*

*1967 - 1993*



Después de haber observado la obra de *Bruce Nauman*, tanto a través de diversas publicaciones y catálogos como al haber contemplado directamente algunas de sus vídeo instalaciones, nos resulta bastante complejo iniciar el análisis de su obra artística, debido a que desde el año 1967 hasta el año 1993 e independientemente de que exista un nexo común o trasfondo conceptual en toda su obra, ésta ha sido desarrollada en este periodo de tiempo abordando e interrelacionando de manera simultánea, diversos medios técnicos y materiales.

Tanto estos medios utilizados como las constantes de tipo formal, sus referentes objetuales y los arquetípicos, así como los conceptos de espacio y tiempo con los que ha trabajado a lo largo de este periodo artístico, podríamos decir después de una visión general e introductoria al presente capítulo, que no han sido introducidos de una manera progresiva.

Es decir, en su evolución no ha habido un desarrollo desde una menor complejidad técnica en el ámbito de la resolución de la obra y una menor cantidad de elementos, hacia una mayor abundancia y complejidad, sino que desde un principio todos ellos: medios técnicos, recursos, elementos y referentes formales han sido abordados indistintamente y mezclados sin obedecer precisamente a lo que denominaríamos un sentido unitario en la relación formal.

Mas bien, son medios materiales en la mayoría de los casos asociados atendiendo a una contraposición de sentido y por qué no, de estilo.

Si bien el vídeo en cuanto recurso tecnológico, se encuadra dentro del grupo de técnicas actuales que responden a un grado de sofisticación y manipulación en sus procesos de realización y montaje, los materiales como las escayolas, las gomas, el poliéster y los diversos reciclados tanto

materiales como objetuales, tienen el punto contrario: la simplicidad y el carácter del abordaje directo, del reciclaje.

Una cronología de las obras como la que a continuación citaremos, previamente a las diversas reflexiones sobre su obra, manifiesta de manera evidente este aspecto tan llamativo de combinación inter-técnicas, abordadas desde una óptica conceptual y presentadas bajo un prisma informal, Povera, directo e impactante.

Asociaciones formales con la impronta del reciclaje que nos provocan una impresión tan directa, como si la obra emergiese del instante en que ha sido concebida, *sobre la marcha* de un proceso de pensamiento en su devenir asociativo y constructivo y sin embargo, siendo conscientes de que es fruto de un proceso conceptual elaborado de antemano.

Esta manera de *asociar* técnicas tan dispares es desde nuestra visión personal, una constante de su trabajo a tener en cuenta para poder acceder a los distintos niveles de análisis de su obra con la finalidad de poder describir que tipo de proceso ha seguido y que trasfondo conceptual lo ha guiado.

Así pues, la primera pregunta con la que nos enfrentamos al ver la obra de *Bruce Nauman*, es por donde comenzar a investigar, interpretar y describir su obra, sin desmembrarlo en su característica más sobresaliente a primera vista: la de la simultaneidad de objetos, medios materiales e influencias de estilo.

Hemos considerado que uno de los aspectos más llamativos en una lectura a primera vista a modo de recorrido, desde los setenta hasta los noventa, es la existencia de cinco constantes que se mantienen en los montajes e instalaciones.

Estas constantes abarcan desde el ámbito conceptual al ámbito formal de la obra, atravesando los diversos niveles del proceso creativo del artista y son las que a continuación citamos.

La primera de ellas, haría referencia al tipo de asociaciones que utiliza, basadas en la contraposición de sentidos y en la contradicción. De ahí las relaciones de gravidez e ingravidez manifiesta de diversas maneras, según los elementos, referentes y personajes que utiliza para ejercer su mensaje.

Esta primera constante, nos conduce a la segunda de ellas implícita en ella, -en este sentido observamos e incluso insistimos en la imposibilidad de desmembrar en partes su discurso, la contradicción que no solo se manifiesta en la relación anterior de lo grávido y lo ingrávido, sino también en las propias narraciones secuenciales que trabaja en las vídeo grabaciones, las cuales provocan un alto grado de ambigüedad al ser presentadas atendiendo a la simultaneidad de más de una proyección.

La tercera constante, se referirá al sentido repetitivo y alternante de los elementos y referentes formales que integran su código y su lenguaje personal, los cuales se alternan, se reorganizan, se combinan... en los diversos montajes e instalaciones.

La cuarta constante dentro del ámbito material y elemental de su obra, hará referencia a la mezcla y gran profusión de materiales que hacen referencia a los procesos de reproducción como son: los restos de vaciados de escayola re-conformando objetos, el reciclaje de objetos descontextualizados como son las sillas, de los moldes seccionados y recompuestos, muchas veces desencajados, presentados dentro de una línea *Povera* con las técnicas procedentes de los *Mass-media* como son: el vídeo, la grabación acústica, los circuitos cerrados, el neón...

Estas dos constantes, darán lugar a diversas propuestas del concepto de espacio y tiempo, en unos casos a través de la escala de los objetos presentados, en otros casos a través de la manipulación de imágenes y sonidos en su percepción dentro de espacios determinados para ello.

Por último, la quinta constante será la relativa al trasfondo temático a través de los referentes. En ella encontramos los referentes objetuales: elementos descontextualizados y formas abstractas. Los referentes corporales, humanos o animales, fragmentos y recomposiciones distorsionadas de aquellos y los referentes arquetípicos: personajes cotidianos, mimos y payasos.

Resumiendo, podemos afirmar que en la totalidad de la obra realizada por *Bruce Nauman* desde los años setenta a los noventa, se mantienen un eje común tanto en lo temático como en las referencias objetuales y formales, que responde a la consideración del cuerpo como objeto de trabajo.

Esta consideración, trasciende desde lo individual a lo genérico como una progresión temática conductora tanto en los montajes como en las diversas vídeo instalaciones realizadas en este periodo de tiempo. De esta manera, la utilización del cuerpo humano en sus investigaciones, la entiende no solamente como sujeto u objeto de trabajo dentro del ámbito de lo físico, sino que entiende el cuerpo en su amplitud filosófica, empírica y psicológica, a partir de la cual se irradian las propuestas o mensajes dentro de lo artístico.

En consecuencia, el ser humano planteado en una doble condición: la de ser susceptible de sufrir ciertas cosas que se expresan, a la par que la de tener la atribución de *activar* a través de lo sensorial y lo perceptivo los conceptos de espacio, tiempo y experiencia, es a lo largo de su

trabajo la condición *sine qua non* de todas las apreciaciones que sobre el mismo nos plantea.

*Lo más profundo es la piel*

Paul Valery

En los trabajos realizados en los años setenta, *Nauman* centra su investigación en las experiencias espaciales y temporales del espectador y en la capacidad del artista de crear situaciones mentales que puedan transformar o modificar la materia al punto de que ellos, física y psicológicamente experimentan su proyección.

La conciencia de la identidad y la cognoscibilidad de uno mismo, es la clave fundamental a lo largo de su obra. Sus esculturas, las cuales presenta en los montajes e instalaciones interactivas con los *Mass-Media*, tienen por lo tanto como referente temático el propio cuerpo presentado o situado ante diversas circunstancias como son: la conciencia del sexo, de la raza, del aislamiento o de la incomunicación... y en consecuencia sometido a espacios tiempo vivenciales, tanto psicológicos como fisiológicos, en íntima relación.

Las relaciones manifiestas entre el yo y el entorno, la interioridad y la exterioridad, la identidad y la alteridad, la realidad física y la psíquica, presuponen en el ámbito de su obra el tratamiento del yo, y por tanto del cuerpo, desde varias apreciaciones que se implican unas a otras de tal manera que sus límites son confusos, a la hora de ser descritos o definidos.



*From hand to mouth*  
*De la mano a la boca* 1967

Colección Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.

En este sentido, se provoca y se evidencia la imposibilidad de separar el yo empírico correspondiente al plano perceptivo y fisiológico del individuo, del plano no empírico correspondiente al yo pienso gnoseológico, y por lo tanto su referencia a una totalidad inexistente, que entendemos como crítica al plano metafísico del yo.

Anteriormente al conceptual, uno de los movimientos de los cuales recibe influencia la obra de *Nauman*, aunque él personalmente elude el estilo único a través de su trayectoria artística, el sujeto era productor de objetos. En el conceptual, al incluirse o ser el sujeto objeto de trabajo, la actividad artística entendida como proceso conllevará el hecho de que no haya una disgregación entre lo originario -el sujeto creador- y el fin -el objeto artístico.

Ambas nociones, sujeto y objeto adquieren una misma identidad: ambos forman parte del código artístico y por lo tanto, vehiculan en cuanto signos lingüísticos específicos las diversas interpretaciones del discurso.

Consecuentemente, podremos interpretar en una primera valoración, que tanto los objetos simbólicos de carácter abstracto<sup>1</sup>, como los fragmentos del propio cuerpo presentados como esculturas en su primera época, no responden únicamente a los valores metonímicos de la parte por el todo, sino que son en sí mismos un signo dentro de un código particular de lectura, en el cual se articulan significativamente.

Por esta razón, recurre a lo largo de su trayectoria a esa simultaneidad de elementos y recursos presentados de manera informal, donde se entrecruzan los retazos del cuerpo positivados mediante moldes de reproducción, con los elementos abstractos de tipo geométrico, los objetos encontrados y reciclados como las sillas, las palabras y los juegos

---

<sup>1</sup> Triángulos, cuadrados, rectángulos...

del lenguaje, las vídeo grabaciones y las grabaciones acústicas... siempre ligados por un lado, al análisis de los procesos físicos de percepción y por otro, a los criterios de selección significativa con un acusado carácter simbólico y abierto.

La referencialidad de los fragmentos corporales, cabezas, brazos, orejas, bocas, utilizando la técnica de los moldes de reproducción para fundición, pero sin embargo, positivando con materiales sencillos como la escayola, la cera de abejas o con materiales industriales como las resinas y las gomas, evidencia por un lado el valor simbólico en la elección de un fragmento del cuerpo y no otro, desde el punto de vista siguiente.

Algunos autores utilizan la palabra símbolo como sinónimo de signo, aunque lo más corriente es su utilización como una clase particular de signo, considerando que son signos no naturales, conscientes y convencionales, y por lo tanto de carácter social y colectivo.

En este sentido, podríamos afirmar que una definición así del símbolo, lo equipara a categoría histórica y por lo tanto nos remite a un campo de significados sustanciales o de asociaciones de las cuales se parte a la hora de seleccionar un objeto en particular. Implícitamente, un fragmento y en nuestro caso, un retazo del cuerpo, conllevará un sentido o significado asociado que se deriva de su pertenencia a una totalidad formal y física.

Así pues, desde nuestra consideración personal, concebimos la existencia de un carácter simbólico en la obra, cuando la forma o el objeto nos remite a un campo de lecturas e interpretaciones posibles al nivel de significado, que está inmerso en nuestro horizonte significativo, cultural y educacional, es decir que reconocemos al símbolo una naturaleza social en tanto en cuanto implica asociaciones de forma, materia y significado conocidas dentro de nuestro contexto iconográfico cultural.

En este sentido, podemos considerar la existencia de una categoría iconográfica y significativa que *Nauman* trabaja a nivel selectivo, cuando determina la elección de un fragmento y no otro, con un propósito evocativo por medio del cual se designa una realidad, con la conciencia de que hay entre ella y el símbolo utilizado una distancia que solo puede ser colmada por un acto práctico y nunca estrictamente teórico, la interpretación activada mediante implicaciones psicológicas.

Así pues, todo fragmento elegido y trabajado con relación al propio cuerpo, nos remite o bien a los órganos que son el acceso a los cinco sentidos como por ejemplo la oreja y la boca o bien a las extremidades, en cuanto vínculos de comunicación y expresión con el exterior: brazos, manos... En definitiva, los órganos perceptivos del ser humano vinculados propiamente con lo fenoménico o bien con el proceso de una acción.



*Conjunto de varios materiales flexibles separados por capas de grasa y con boquetes del tamaño de mi cintura y muñecas. 1966*

Col. Linda y Harry Macklowe. Nueva York

En otros casos, nos presenta objetos escultóricos en los cuales se registra la actividad gestual del cuerpo y por tanto una especie de huella del proceso o experiencia al que remite el título como por ejemplo en *Conjunto de varios materiales flexibles separados por capas de grasa y con boquetes del tamaño de mi cintura y muñecas*, realizado en 1966.

Tanto la exploración del propio cuerpo, como la del entorno experimental del mismo queda reflejado, desde los sesenta a los setenta, no solo en este tipo de esculturas huella, sino también en las diversas asociaciones de imagen que investiga mediante los montajes fotográficos y las primeras vídeo grabaciones del propio autor en su estudio. La autoconciencia física a través de la voz y el lenguaje que se combina con los diversos materiales y objetos tanto creados a propósito como reciclados.

Igualmente, este sentido del retazo que se reordena y reconstruye y que también, de alguna manera nos remite a la interpretación de que los objetos siempre son los mismos, pero presentados como una variación a partir de los originales no presentes sino a través de su alteridad, es una constante temática y formal a lo largo de toda su obra.

En la obra *De la mano a la boca* realizada en 1967 y reproducida en la página doscientos setenta y cuatro de este capítulo, *Nauman* vincula en un retazo selectivo la pronunciación al gesto, el acto de hablar a la actividad manual, la palabra al objeto que es el cuerpo y al objeto que el cuerpo construye.

El retazo o fragmento, presupone aquí la selección intencional en orden al carácter simbólico al que nos hemos referido anteriormente, la metonimia de las partes para reordenar el mensaje que quiere significar, funcionando como un signo que *cerca* el sentido asociando las diversas lecturas según el principio de *la definición por la diferencia*.

*La diferencia se opone a la unidad, pero no se puede entender sin cierta unidad y esto es un doble sentido: ... La diferencia –lo mismo que la alteridad, puede considerarse como uno de los géneros o categorías del*

ser... Así, el fragmento se opone igualmente a la totalidad, pero ésta no puede entenderse sin cierta revalorización de lo parcial.

Dentro de nuestra iconografía, la boca se considera símbolo de la potencia creadora y órgano de la palabra *-verbum logos-* y del soplo *-spíritus-*. Simboliza también, un grado elevado de conciencia, un poder organizador por medio de la razón. Pero este aspecto positivo entraña como todo símbolo lo opuesto, siendo mediación entre la situación donde se encuentra un ser y el mundo inferior o superior, a los cuales puede arrastrarlo. Por lo tanto, simboliza el origen de las oposiciones, de los contrarios y de las ambigüedades.<sup>2</sup> Los hombros, el brazo y las manos, según *Dionisio Aeropagita* representan el poder de hacer, obrar y operar... *impulsión, equilibrio y distribución*. De esta manera, el brazo vehicula el grado de realidad del verbo, el grado de concreción y actividad a la palabra y a la voz.

La *Identidad* y la *Diferencia* son para *Kant* conceptos de reflexión que no se aplican a las cosas en sí, sino a los fenómenos. *Hegel* define la *Diferencia* como *diferencia de esencia*, razón por la cual *lo otro de la esencia es lo otro en y para sí mismo y no lo otro que es simplemente otro en relación con algo fuera de él*. Siendo la diferencia algo en y para sí mismo, está estrechamente ligada a la identidad: en rigor lo que determina la diferencia determina la identidad y viceversa. *Heidegger* ha hablado en varias ocasiones de la *Diferencia ontológica*, la cual trata en substancia de la diferencia entre Ser y Ente, estando la *Diferencia* estrechamente relacionada con la *Identidad*.

---

<sup>2</sup> Chevalier, J. /Gheerbrant, A. *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder, Barcelona 1991



*Sin título* 1967

Col. Thomas Ammann, Zurich.

La obra *Sin título* realizada en 1967 son unos brazos positivados en escayola y cera de abejas, unidos y completados por una cuerda anudada. Esta obra evidencia un tipo de asociación basada en la *diferencia*: el fragmento de cuerpo que no ha sido representado es sustituido por una cuerda anudada, delimitando un contorno equivalente al inexistente: cuerpo – cuerda – atadura. Esta parte es completada por los brazos en posición cruzada, los cuales son fragmento de un cuerpo indeterminado cuya posición es ambigua en cuanto a sus posibles lecturas. ¿Está el cuerpo imaginario al que pertenece el fragmento en posición sedente o en espera? ¿Representan los brazos bajo esta atadura el poder fáctico dentro de una lectura simbólica o evidencian el no poder? ¿Y el tratamiento del color en este caso negro, añade igualmente un grado de confusión en la interpretación de esta obra?

La propia paradoja de otorgar un *Sin título* a un referente figurativo, evidencia todavía más el deseo de abrir un campo de interpretación subjetivo al ámbito iconográfico de las formas reconocibles, que exceda lo simbólico en el sentido más tradicional para llegar al valor de signo dentro de un discurso.

Así pues, la ausencia de una representación completa del cuerpo cuyo significado es remitido por el fragmento que *Nauman* nos presenta en tanto reproducción parcial, pero directa del natural, amplía el significado conocido ya que al ser descontextualizado el fragmento de la totalidad con la que se articula, adquiere un alto grado de ambigüedad.

La pregunta sobre la autoconciencia de nuestro cuerpo y de nuestra mente nos plantea una identidad fragmentada, parcial y diferida. El hecho de la sustitución añadida a la carencia de completud de los brazos atados y sujetos por una atadura, valga la redundancia, evidencia la ambigüedad constante ante la que nos enfrentamos al interpretar las formas, los objetos y el discurso, a la par que activa una implicación psicológica mayor.

En consecuencia, existe una marcada vertiente psicológica en la asociación y realización formal de los fragmentos que se nos presentan como un conjunto de señuelos que activan la conciencia de una totalidad corporal que no existe, que no es representada y que nos remite no a un sentido de vacuidad sino a un sentido carencial, de limitación en un recorrido mental entre la totalidad y la parcialidad, la identidad reconocible y la alteridad.

Este proceso psicológico de reconocimiento de la autoconciencia, es reforzado por la utilización de los moldes directos y los moldes de fundición, los cuales introducen una versión de lo real con una lectura que se desdobra en varios niveles procesuales de la obra.

La realización escultórica a través de la técnica de reproducción con moldes, crea unos niveles de ambigüedad especialmente significativos.

El positivo que es la escultura presentada, está extraído mediante un contra molde directo del ser al que representa, en este caso de la parte elegida y es por tanto un registro directo de aquello que sustituye. Igualmente, nos remite a una cierta multiplicidad relacionada con lo único y lo idéntico, puesto que el molde conlleva en lo técnico la reproducción e igualdad de forma que en el ámbito del concepto responde o equivale a lo seriado.

Así pues, en un molde directo se evidencia el sentido de lo otro, la alteridad que no somos nosotros pero sí nos determina. No es nuestro cuerpo pero psicológica y fisonómicamente nos remite a nosotros mismos a través de la reproducción, por lo tanto no es nuestro cuerpo real pero sí es idéntico siendo otra cosa diferente.

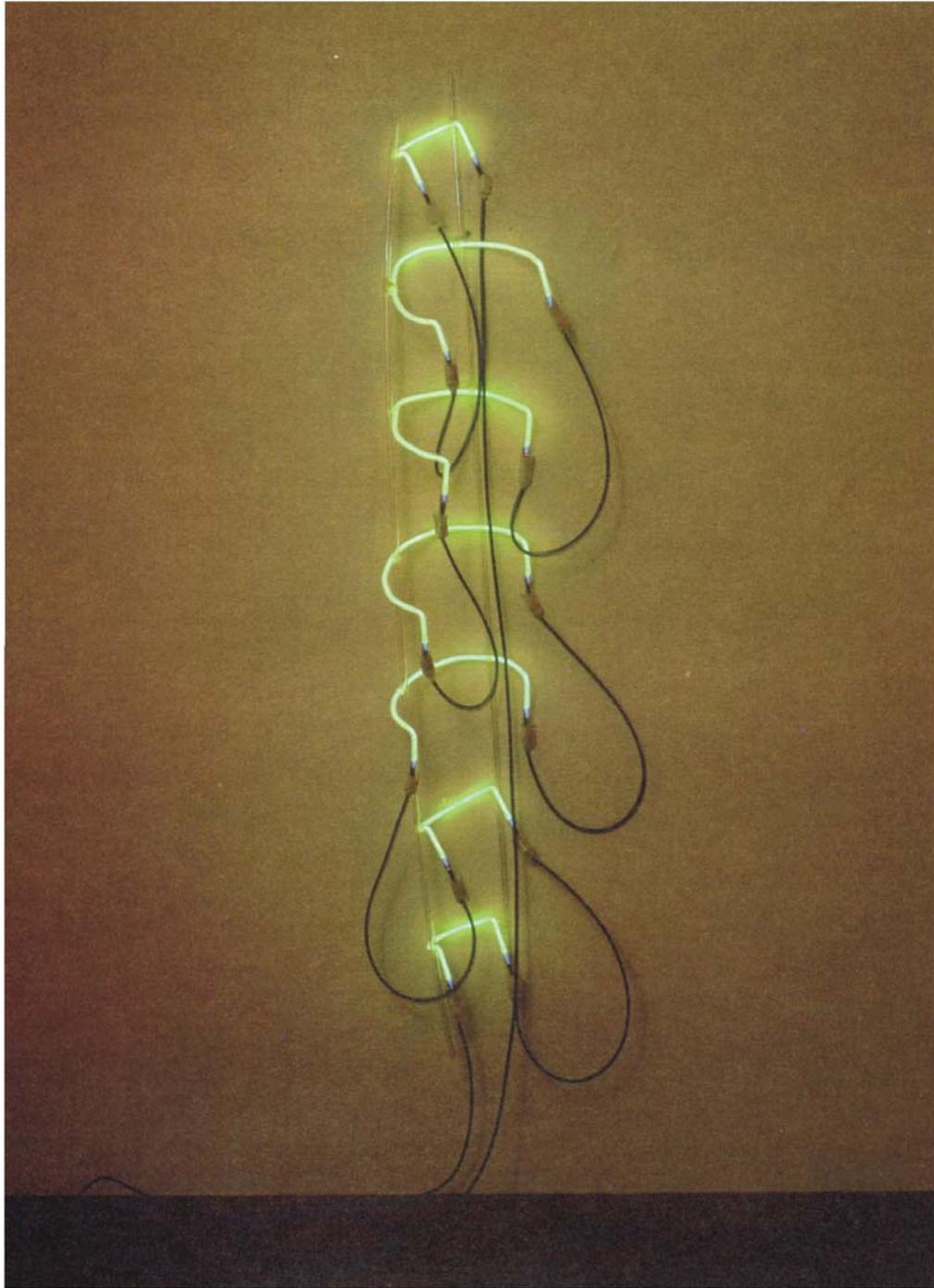
Podremos afirmar que la técnica de reproducción utilizada vehicula significativamente, el vínculo de nuevo entre la identidad y la alteridad y nos sitúa precisamente en ese recorrido psicológico de identificación, en ese intervalo espacial imaginario que cuestiona la naturaleza metafísica de lo real<sup>3</sup>, reducida a los estados vivenciales del sujeto y su proyección en lo físico-objetual.

Igualmente, *Nauman* en este periodo de los sesenta a los setenta no solo trabaja el propio cuerpo mediante la reproducción del fragmento, sino que también registra con las técnicas de reproducción, el entorno del

---

<sup>3</sup> Jean Paul Sartre ha elaborado una minuciosa fenomenología del cuerpo en tanto *que lo que a mi cuerpo es para mí*, a diferencia de la *objetividad* y la *alterabilidad*.

---



*Plantillas de neón de la mitad izquierda de mi cuerpo tomadas a intervalos de diez pulgadas. 1966*

Col. Philip Johnson

propio cuerpo, es decir los espacios alrededor del cuerpo o alrededor de los objetos que el cuerpo ocupa.

La escultura *Plantillas de neón de la mitad izquierda de mi cuerpo tomadas a intervalos de diez pulgadas* reproducida en la página anterior, muestra otra de las diversas lecturas que plantea sobre la autoconciencia, vehiculada como un signo abstracto y retomando el juego de la reproducción de parcialidades.

Aquí el signo es de carácter abstracto por contraposición al referente figurativo de los otros registros corporales. Si no leemos el título de la obra, nuestras asociaciones al contemplar la misma pueden ser muy variadas y subjetivas ya que el referente de la obra no es directo, como en el caso de las reproducciones figurativas del cuerpo anteriormente citadas. En estos casos, el autor juega con la forma en sí y la designación de la forma que a su vez nos remite a un referente indirecto, su cuerpo, dentro de un recorrido asociativo en el que no existe un vínculo directo entre las formas.

*René Magritte* en su afirmación de *Esto no es una pipa*, planteaba y reivindicaba de manera directa el carácter metalingüístico del arte. *Nauman*, designando a la escultura *Plantillas de neón de la mitad izquierda de mi cuerpo...* no solamente trata el carácter de la obra como metalenguaje, sino la ambigüedad del propio metalenguaje y la dicotomía entre percepción, conciencia y designación.

Tanto en estas como en otras obras, como son: *Un molde del espacio que hay bajo mi silla* o *Espacio bajo mi mano cuando escribo mi nombre*, nos remite no solamente al problema de la cognoscibilidad y de la ambigüedad del propio lenguaje del arte, nos habla también del espacio vivencial, del entorno inmediato y de la conciencia del mismo. Así pues, si visión crítica de la identidad y la alteridad no la plantea exclusivamente en los términos formales del fragmento y la totalidad, sino también en la experiencia de los espacios intermedios entre el cuerpo y los objetos,

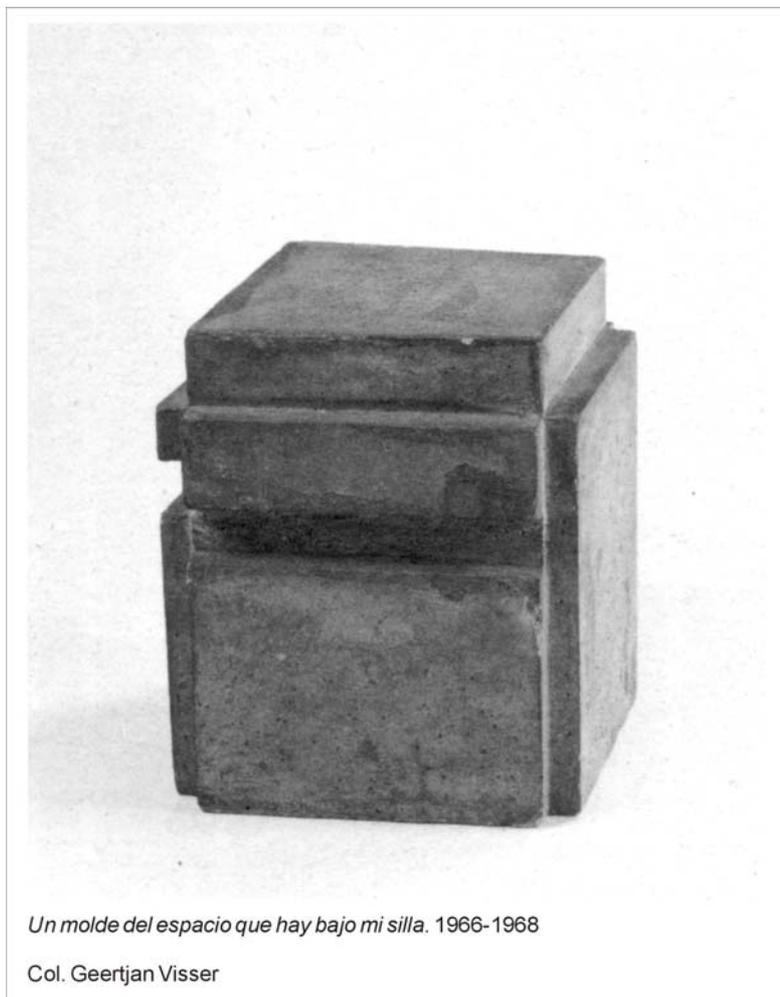
entre el cuerpo y el registro de los procesos de una actividad corporal de acción, de recorrido y de posición en el espacio virtual.



*Espacio bajo mi mano cuando escribo mi nombre. 1966*

Escultura destruida

*El espacio intermedio es crucial a la hora de entender la postura, la posición, el lugar, el placer y el peligro*<sup>4</sup>. Según el propio autor, *un*



*conocimiento de ti mismo proviene de un cierto volumen de actividad y eso no lo puedes obtener de la simple reflexión acerca de ti mismo*<sup>5</sup>. Así, el espacio entre la gente y las cosas, entre uno mismo y el mundo, es el concepto inicial de partida en la primera década de los sesenta a

los setenta en la obra de *Nauman*: hacer de alguna manera tangible lo invisible, hacer evidente el límite entre sentido y representación, entre ficción y realidad, trazar por tanto los límites del discurso real y del proceso conceptual que actualiza el sentido.

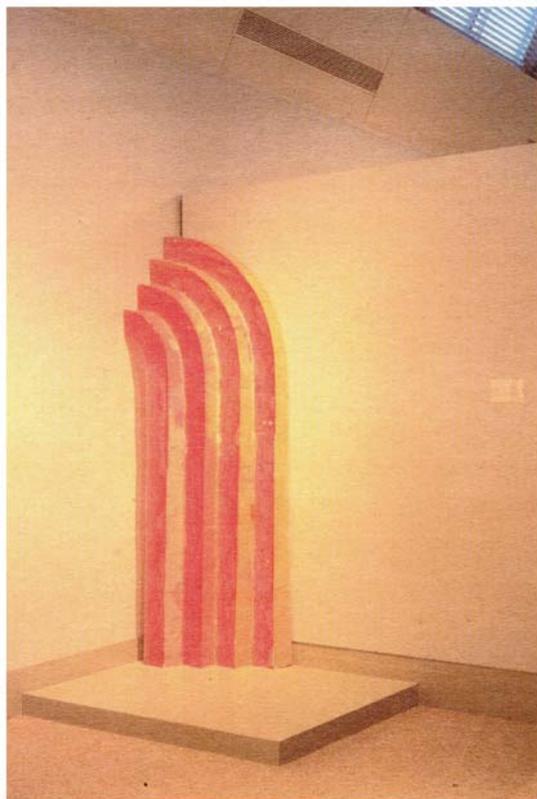
Según *David Pears*, cualquiera que emprenda este camino se *dirá a sí mismo que en el otro lado del límite reside el sin sentido. Pero esto precisa ser especificado en más de un modo. No existe el otro lado del*

---

<sup>4</sup> Halbreich C. *Vida social*. Escrito de presentación del catálogo *Bruce Nauman*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid 1993.

*límite, y así la tarea de dibujarlo se parece más a la de calcular la curvatura del espacio. Si los sentidos de las proposiciones de hecho son puntos de un espacio lógico, el sin sentido no existe. Pero también es necesario recurrir a otra re-elaboración. Si los límites del sentido son los límites del discurso de hecho, todo discurso especulativo (sin hechos) será puro sin sentido.*

Dentro de la consideración expuesta, relativa a la necesidad del registro de este concepto de espacio físico real, que es cualificado a partir del cuerpo y de sus acciones inmediatas de ubicación y recorrido, el autor profundiza en las categorías históricas asociadas a la psicomotricidad del cuerpo en cuanto al sitio que éste ocupa y cómo lo ocupa: las leyes físicas



*Sin título* 1965

Col. *The Saint Louis Art Museum*

relacionadas con la posición, es decir la ley de gravedad y la de equilibrio, así como la ubicación de las obras en sitios no prioritarios dentro del espacio virtual desde el punto de vista histórico.

Podemos referirnos, a sus primeras piezas de fibra de vidrio, látex y goma realizadas entre 1963 y 1966, previas a los vaciados con la técnica de moldes de reproducción. Estas obras que no obedecen a una reproducción naturalista sino abstracta y sin embargo, nos remiten a la sugerencia de

---

<sup>5</sup> Nauman en Willoughby Sharp, "Bruce Nauman", *Avalanche*, núm. 2 (invierno 1971), Pág. 27

posiciones de formas orgánicas dúctiles, a la manera de cuerpos que se adaptan, se apoyan o atraviesan sitios como rincones, el suelo o el muro, sitios no preferentes para la ubicación de la habitual escultura de bulto redondo.



*Sin título* 1965

Anthony d'Offay Gallery, Londres.



*Sin título* 1965-1966

Col. Panza.

Son unas esculturas alargadas que no denotan un punto de vista prioritario en tanto en cuanto no diferencian parte anterior o posterior, ni interior ni exterior. Igualmente han sido realizadas mediante la técnica de los moldes de reproducción para fundición, al igual que en las esculturas analizadas anteriormente.

De la misma manera, en estas tampoco se ha reproducido en el material noble del bronce e igualmente, no se han cuidado los terminados, presentándolas con un carácter informal y directo.

Contrastando estas primeras esculturas realizadas en esta primera década, podemos afirmar que una constante de su obra no es solamente la interdisciplinaridad de técnicas, recursos y medios materiales como eje evidente de sus procedimientos creativos, sino que también se está descategorizando ciertamente la manipulación correcta de los medios técnicos tradicionales, a la par que se persigue la ausencia de un estilo cerrado y concreto. Por el contrario, sí se persigue la influencia y la contaminación de todo aquello que permita comunicar y experimentar bajo unas condiciones adecuadas, establecidas exclusivamente por el artista.

*Espacios para el Ser: Apreciaciones al través del Cuerpo*

De manera implícita al sujeto, considerado como eje temático de toda la obra de este autor, encontramos todo un desarrollo experimental acerca de los conceptos de espacio y de tiempo.

El sujeto es en unas ocasiones representado y por lo tanto utilizado como referente formal, tal y como hemos observado en las obras citadas anteriormente. En otras ocasiones, es representado o proyectado en las instalaciones de una manera indirecta, atendiendo bien a la construcción de espacios accesibles físicamente que son dispuestos para un recorrido determinado o bien a la construcción de espacios hipotéticos no accesibles físicamente, pero sí reconstruidos mentalmente.

Igualmente, en la década de los sesenta, existe una combinación entre la representación directa del sujeto y las primeras experiencias de los espacios accesibles: la instalación de pasillos en el espacio galerístico.

La siguiente cronología hace referencia a las obras pertenecientes a esta década, la cual nos permite observar el grado de combinación de materiales y recursos y cierta progresión dentro de la simultaneidad que

caracteriza su obra, en cuanto a la consideración del sujeto y el concepto de su espacio-tiempo vivencial.

1963-1966. Realización de piezas en poliéster, goma, látex, etc ...

1966. Piezas de pequeño formato realizadas en neón.

1967. Piezas de pequeño formato realizadas en neón y positivados en escayola pintada y cera.

1968. Instalación acústica *Sal de mi mente, sal de esta habitación.*

1966-1970. Realización de diversas experiencias utilizando la fotografía, grabaciones cortas y *performances*.

1968-1969. Realización de diversas video-*performances* en el estudio.

1970. Instalación de pasillo

Resumiendo este periodo, podemos considerar que el concepto de espacio se remite directamente al sujeto y la experiencia a partir de su propio cuerpo. Hablábamos en páginas anteriores de la consideración a los espacios intermedios, existentes alrededor del propio cuerpo y de los objetos inmediatos como las sillas, las cajas, etc... así como las esculturas que registran a manera de huella los procesos y acciones de dicho cuerpo.

Son espacios ambiguos, no representados históricamente e identificados por el espectador a partir de su designación verbal o escrita mediante el título de la obra. Consecuentemente, en estas primeras esculturas el concepto de espacio se remite a un espacio mental e imaginario determinado en unas ocasiones por el título, en otras ocasiones por la propia experiencia registrada en las video-grabaciones y fotografías. Es en definitiva un concepto de espacio limitado al cuerpo, a su existencia en cuanto ente físico tangible, a su ubicación y a su forma dentro del espacio virtual.

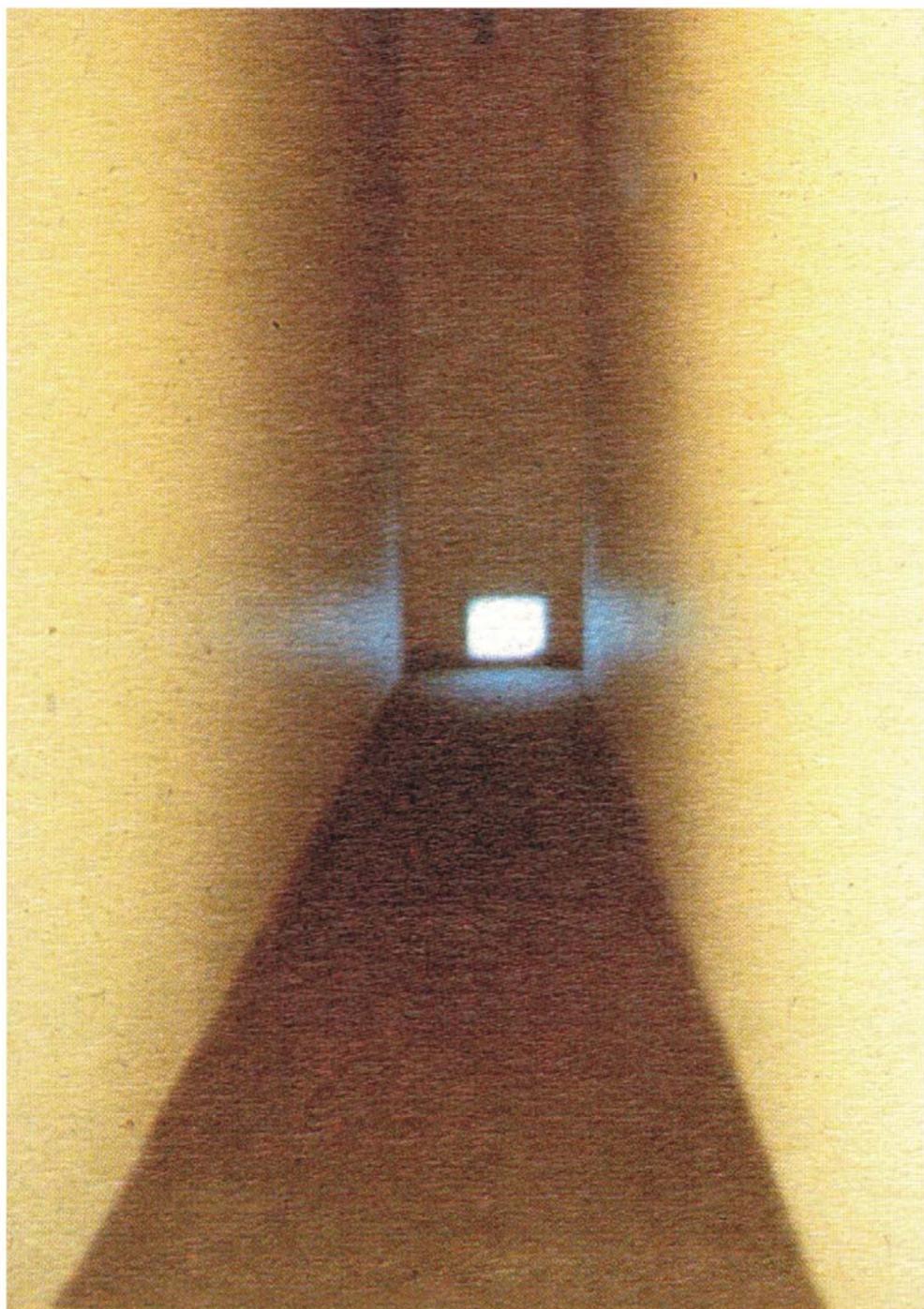
A partir de los setenta, este concepto se amplía a la construcción de espacios accesibles, es decir que pueden ser recorridos por el espectador, pero sometidos a unas condiciones particulares que pretenden generar situaciones psicológicas contradictorias e inquietantes.

Estos espacios podemos definirlos como espacios incógnita, ya que si en principio son accesibles, de hecho no responden a su función implícita. Es decir, la instalación de pasillo realizada por primera vez en 1970 crea un espacio marcadamente estrecho, cuyas proporciones en anchura están limitadas al ancho del cuerpo y además el final del pasillo se sitúa propiamente en el muro, de manera que no puedes salir de él, no te dirige a ninguna parte.

El artista ha realizado esta instalación con varias versiones en las cuales ha incidido en este carácter inquietante y claustrofóbico, utilizando recursos como la luz, la acústica y la vídeo grabación. Este último recurso, unas veces reproducía el recorrido de *Nauman* en sentido inverso, es decir, desde el final del pasillo hacia el acceso al mismo andando hacia atrás. En otras ocasiones se situaba una cámara que filmaba el recorrido del espectador que accedía al lugar, con lo cual este espacio incógnita se convertía también en un espacio de vigilancia.

En todos ellos, se acentúa el objetivo de someter al espectador a la pura percepción de los espacios intentando generar en él la conciencia de sí mismo a través de la experiencia o la vivencia que le proporciona el recorrido en dicho espacio.

En este contexto, entendemos el término conciencia tanto desde la óptica directa de la observación y las sugerencias que un objeto o una cualidad puede provocar en nosotros, como desde la óptica de las propias transformaciones perceptivas que el sujeto experimenta ante una situación puntual.



*Instalación de pasillo, 1970*

Ambas apreciaciones, las consideramos implícitas y prosequivas ya que en las instalaciones, los recursos como el color, el sonido, la

reverberación, la forma... crean analogías que intentan provocar en el espectador estados anímicos y existenciales.

Desde el ámbito de la filosofía, nos interesan especialmente las nociones relativas a la conciencia desarrolladas por algunos autores como *Kant, Fichte, Husserl y Jean Paul Sartre*, resumidas por *Ferrater Mora* en su *Diccionario de Filosofía*<sup>6</sup>.

*Kant* en su *Crítica de la Razón Pura*, estableció una distinción entre la conciencia empírica, es decir psicológica y la conciencia trascendental, es decir gnoseológica. La conciencia empírica es relativa al mundo fenoménico y su unidad sólo puede ser proporcionada por las síntesis llevadas a cabo mediante las intuiciones del espacio y del tiempo y los conceptos del entendimiento. La segunda es la posibilidad de la unificación de toda conciencia empírica y por lo tanto, de su identidad –y en último término, la posibilidad de todo conocimiento.

*Fichte* hace de la conciencia el fundamento de la experiencia total y la identifica con el *Yo que se pone a sí mismo*.

*Hegel* describe los grados o figuras de la conciencia en un proceso dialéctico en el curso del cual el despliegue de la conciencia se identifica con el despliegue de la realidad. De esta manera, la conciencia abarca la realidad que se despliega a sí misma, trascendiéndose y superándose continuamente a sí misma.

*Husserl* en las *Investigaciones lógicas*, discute la significación de la conciencia entendida en primer lugar, como *la total consistencia fenomenológica real del yo empírico*, es decir como el entrelazamiento de las vivencias psíquicas en la unidad de su curso. En segundo lugar como

---

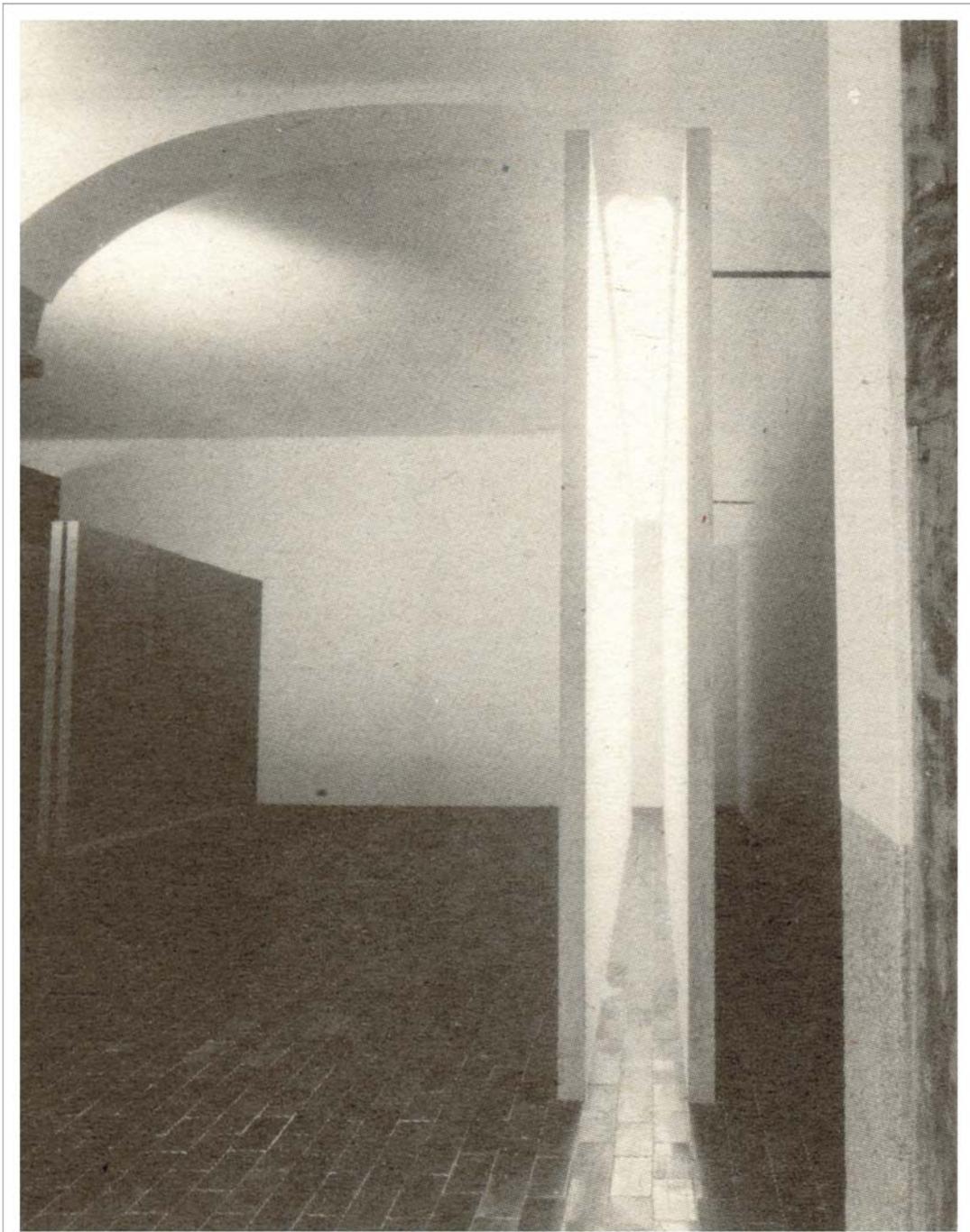
<sup>6</sup> Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía abreviado*. Edhasa, Barcelona 1994.

percepción interna de las vivencias psíquicas propias y en tercer lugar, como nombre colectivo para toda clase de *actos psíquicos* o *vivencias intencionales*, dando la mayor amplitud a la discusión de la conciencia como vivencia intencional cuyo fundamento se halla constituido por la temporalidad y la historicidad.

Posteriormente *Sartre* ha insistido en el carácter intencional de la conciencia, en la imposibilidad de definirla por medio de categorías pertenecientes a las cosas. Siendo la conciencia un *dirigirse a*, su relación con la *realidad* no es la relación que haya entre una *naturaleza* y otra *naturaleza*. Por eso puede haber conciencia de lo *ausente* o hasta de lo *inexistente*.

En las instalaciones de *Nauman*, la conciencia es replanteada en términos de percepción más que de reflexión. Esta percepción es activada por la disposición de los Montajes y los recursos que incorpora, atendiendo a la intencionalidad de que aquella busque, establezca y actualice espacios mentales que evidencian un conocimiento ambiguo de la realidad.

De esta manera, los espacios que el autor nos plantea en sus montajes, son espacios cuya cualificación se origina en la relación que se establece con el espectador desde el ámbito perceptivo, es decir desde los ámbitos sensoriales de la visión, el oído, el desplazamiento y los estados de comodidad e incomodidad que recursos como la luz, el estrechamiento de las dimensiones y la ubicación provocan.



*Pasillo con luz verde, 1970-71*

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

Así por ejemplo, las tres versiones de instalación utilizando el espacio pasillo crean situaciones de tensión diversas.

En la primera de ellas, reproducida en la página doscientos catorce, a la analogía que nos sugiere el pasillo en sí, se añade el matiz de espacio de vigilancia, utilizando la cámara de grabación y la reproducción del recorrido del espectador por el propio pasillo. A medida que este avanza por el pasillo dentro de un recorrido unidireccional, en el monitor se observa al espectador mismo avanzando en una visión de espaldas, la cual tergiversa la percepción real del propio recorrido.

Así pues, está implícito aquí un sentido de la inversión de las leyes lógicas de desplazamiento a través de la manipulación de nuestra propia imagen, es decir según el punto de vista mediante el cual somos observados por nosotros mismos y la ambigüedad de sentido que este efecto produce.

En una segunda versión, se propone de nuevo la instalación de pasillo, con una estructura unidireccional en el que la luz verde es el único recurso empleado para provocar un estado vivencial durante nuestro recorrido, así como las transformaciones sensoriales y ópticas que la propia luz produce.

La tercera versión de la instalación de pasillo se presenta con una variante estructural: éste ya no es unidireccional sino que está interrumpido, es decir fragmentado en tramos.

En este sentido nuestro recorrido ya no es estrictamente limitado como en las dos versiones anteriores, las cuales conducían al monitor situado sobre el muro o al propio muro sin elemento alguno. Mantiene sin embargo, el estrechamiento de la proporción de las anchuras como en los dos anteriores e incorpora tanto un carácter táctil por el recubrimiento interior a modo de acolchado como el sonido mediante grabación acústica.

Hemos traducido intencionalmente el título como *Pieza de sobrepresión acústica*<sup>7</sup>, atendiendo al doble sentido que los recursos empleados: el acolchado y el sonido producen en el espectador.

*Nauman* trabaja en esta instalación un doble efecto: en primer lugar, la estrechez del pasillo se acentúa por el acolchado de sus paredes, el cual provoca una cierta sensación en el recorrido perceptivo de freno visual, en tanto en cuanto las paredes ya no son una superficie



*Pieza de sobrepresión acústica*, 1970

---

<sup>7</sup> El título original *Acoustic pressure piece* puede ser traducido como *Pieza de presión acústica* o *Pieza de sobrepresión acústica*.

---

nítida y plana. Toda superficie plana permite un deslizamiento visual, una superficie con textura no tiene el mismo carácter deslizante.

En este sentido, nuestro recorrido dentro de dicho espacio acolchado está amortiguado, sometido a cierta dificultad en el avance y en el giro, está comprimido por el recubrimiento. Nuestro entorno más inmediato, ese leve espacio que contornea nuestro cuerpo en las otras dos versiones, ha sido limitado en su totalidad mediante este recurso.

Igualmente, este antideslizamiento visual y físico queda remarcado por las interrupciones estructurales del pasillo, que ahora es instalado por tramos.

El segundo recurso, la incorporación del sonido mediante grabación acústica en la instalación, provoca un juego de doble percepción en el pasillo y en los espacios intersticiales de los tramos de pasillo que han sido dispuestos, aspecto que aumenta el grado de confusión.

Estos espacios instalados, obedecen a la aplicación de una escala real y por lo tanto la dimensión se establece en relación con las medidas del ser humano. Son espacios en los que prima la individualidad, a diferencia de otras instalaciones posteriores en las que trabajando igualmente con una escala real, se plantean para la colectividad.

De esta manera, la atención a los objetivos de crear sensaciones perceptivas contradictorias como hemos comentado respecto de las tres versiones de *Instalación de pasillo*, se cuestiona el sentido de la apropiación de lo real y la accesibilidad de dicha realidad.

En esta década de los años setenta, el autor investiga diversas nociones de espacio, unas veces tratado como espacio individual y otras

como espacio para la colectividad. A continuación detallamos la cronología de las obras de esta década, para poder vehicular la descripción de los diversos conceptos de espacio planteados.

1970. Realización de Instalación de pasillo, en sus tres versiones descritas: *Instalación de pasillo*, *Pasillo con luz verde* y *Pieza de sobrepresión acústica*.

1970-1973. Piezas de neón: juegos de palabras.

1973. Diversas instalaciones y video-acciones: *Habitación amarilla (triangular)*.

1972-1974. *Cámara subterránea con audio y video*.

1974. *Doble jaula de acero*.

1978-1980. Modelos de subterráneos, pozos, zanjas...

En la cronología citada podemos observar que en las diversas instalaciones, *Nauman* experimenta con dos grupos de referentes espaciales: el primero constituido por los pasillos y los habitáculos construidos a escala real y totalmente accesibles por el espectador, el segundo grupo se refiere a habitáculos, pasadizos y accesos hacia espacios subterráneos que no son accesibles por el espectador de una manera física.

Estos espacios que funcionan como referente significativo o temático dentro de su obra, son creados originariamente por y para el hombre atendiendo a un sentido de protección. Sin embargo la presentación que el autor propone implica una efectiva contradicción perceptiva, en el sentido de que no provocan una situación de bienestar sino una sensación de angustia, de inquietud. Es decir, altera mediante efectos y recursos visuales como el color de la luz, diversos espacios refugio que en origen son estables por su función.

Es el caso de la instalación *Habitación amarilla* realizada en 1972, *Nauman* nos presenta un habitáculo con un carácter material provisional en cuanto a su elaboración y montaje, invadido por una luz amarilla y una forma de prisma de base triangular irregular.



*Habitación amarilla (triangular)*  
1973

Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York. Colección Panza.

Para *Nauman*, las formas triangulares<sup>8</sup> -a excepción del triángulo equilátero- son en el ámbito perceptivo y estructural inestables frente a

---

<sup>8</sup> El triángulo equilátero dentro de nuestros sistemas de representación racionales es una forma generativa de estructuras más complejas y por lo tanto responde a los

formas como el cuadrado y el círculo. Partiendo de esta idea, además de utilizar un triángulo irregular, ubica el habitáculo con un ángulo frontal hacia el espectador y la puerta de acceso lateralizada, de manera que produce un efecto visual más acentuado y ambiguo.

Nuestra percepción del espacio creado obedece a una lectura doble. No podemos visualmente discernir si se trata efectivamente de un espacio triangular o si se trata de un cubo girado que atraviesa el muro, es decir de un fragmento de cubo, tanto por la situación de la puerta como por la disolución de los contornos posteriores del habitáculo que provoca la reverberación de la luz.

Igualmente, la utilización de la luz amarilla responde dentro del espectro luminoso al color de mayor intensidad junto con la luz roja, sin embargo entre una y otra es visualmente más potente, cegadora e incómoda la luz amarilla. En este sentido, intenta producir en el espectador una situación perceptivamente ambigua respecto del significado originario del habitáculo, al igual que ocurre en las *Instalaciones de Pasillo*. Los espacios accesibles, referentes de lugares para la traslación, el desplazamiento, la comunicación de un lugar a otro, la estancia, se convierten en espacios con la función rota, ambiguos, sin principio ni fin concreto.

Paralelamente a la investigación elaborada en este año, sobre estos espacios accesibles, *Nauman* comienza a expandir la investigación de dichos espacios significativamente históricos desde los espacios

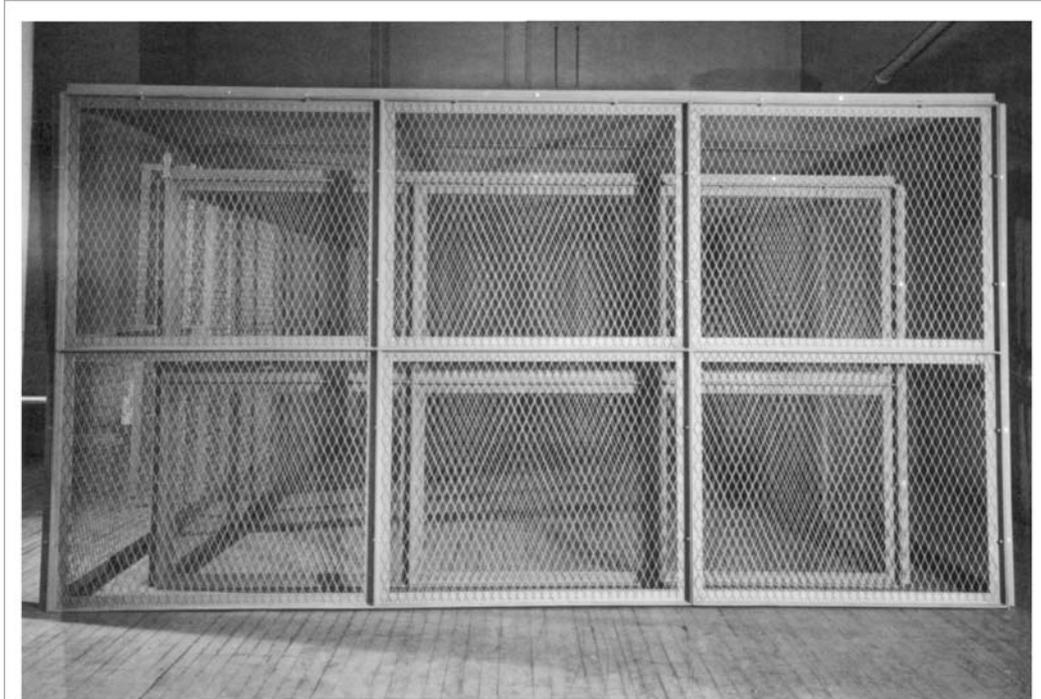
---

principios de la armonía y la proporción. Igualmente dentro de la iconografía se considera que dado que toda generación se produce por división, el hombre corresponde a un triángulo equilátero cortado en dos, es decir a un triángulo rectángulo. Éste, según expone *Platón* en el *Timeo*, es también representativo de la tierra. Esta transformación del triángulo equilátero en triángulo rectángulo se traduce por una pérdida de equilibrio. En consecuencia podemos deducir el sentido de inestabilidad en la variada serie de triángulos irregulares.

---

iniciales que planteaban un nexo con la conducta personal o individual, hacia espacios para la colectividad.

La instalación *Doble jaula de acero* realizada en 1974 es un receptáculo de acero con dimensiones totales de dos metros diez



*Doble jaula de acero, 1974*

Museum Boymans-van Beuningen

centímetros de alto por cuatro de profundidad aproximadamente. Su forma es un cubo dentro de otro cubo que da lugar a un pasillo interior en su perímetro total el cual permite el acceso a mayor cantidad de personas, siendo su referente explícito una prisión.

En este sentido, se produce una curiosa unificación entre los dos espacios tipo con los que ha trabajado en esta década: el habitáculo y el pasillo, formando un espacio que surge por la combinación de ambos siendo el doble habitáculo, la doble forma que se interioriza y duplica dando lugar al pasillo.

En consecuencia, podemos deducir que en este periodo se produce una evolución de los espacios físicos y perceptivos hacia los espacios mentales, en el sentido de que *Nauman* experimenta planteándonos propuestas en las que hemos de reconstruir conceptualmente un espacio accesible, que en efecto por su escala no lo es. Nos referimos aquí, a instalaciones como son *Cámara subterránea con audio y video* proyectada en 1972 y construida en 1974 y piezas como los modelos de subterráneos, zanjas, trincheras...

En estos espacios creados para la conciencia, encontramos evidentes analogías de los estados humanos, en los cuales siempre se nos plantea una discrepancia entre el hecho físico real y el hecho imaginativo, entre la percepción y el canal mediante el cual ejecutamos dicha percepción, que amplía la lectura interpretativa del espectador.

En este sentido, *Nauman* no solo trabaja la vídeo grabación como registro de la acción y de la duración de dicha acción en la mayoría de sus ambientes sino que también, la trabaja con un sentido de visión remota, en diferido creando espacios incógnita.

Este es el caso de la instalación *Cámara subterránea con audio y vídeo* que consiste en una cámara de hormigón que contiene una cámara de vídeo en circuito cerrado y un micrófono, enterrada a doscientos cincuenta metros de profundidad bajo tierra. La reproducción de la imagen es en blanco y negro. La cámara es el único punto de vista que nos produce la sensación de compresión espacial y atemporal, no se registra más que un vacío con un distanciamiento absoluto que alude radicalmente a los espacios no representados, ni tan siquiera existentes ni considerados dentro de nuestra iconografía. Tampoco podemos deducir una escala o una dimensión que cualifique el espacio de alguna manera, en este sentido se nos produce una sensación de desconcierto por la inexistencia de parámetros formales de relación directa.

Esta dicotomía entre inaccesibilidad real y física y accesibilidad imaginativa, es la que nos ha sugerido la agrupación de estas obras dentro de la consideración de espacios inaccesibles frente a los espacios y ambientes anteriores que sí podíamos recorrer o habitar momentáneamente.



*Sin título (Círculos)*, 1978

Saatchi Collection, London

Es decir, lo que cualifica a estos espacios últimos, es la imposibilidad de recorrerlos, de desplazarnos dentro de ellos y la necesidad de reconstruirlos mentalmente. Son espacios sugeridos frente

a los espacios propiamente perceptivos y físicos y en este sentido, el autor lo que nos planteaba anteriormente como experiencia fenomenológica inmediata, nos lo plantea ahora como experiencia mental reflexiva.

En este punto de su investigación, el factor de la escala real mantenida en estas dos décadas de trabajo, tanto en las primeras reproducciones de moldes directos como en los primeros ambientes de habitáculos y pasillos, es sometido a la doble lectura que se basa en la relación de la escala con la idea de accesibilidad e inaccesibilidad por parte del espectador y en la ambigüedad de información que provoca sobre el concepto y la cualificación del espacio al que nos remite.

Según el autor, *la información acerca de la escala da dos clases de información: información física y visual e información intelectual que indica que la escultura es sólo un modelo. De inmediato te pones a imaginar cómo sería a tamaño real y cómo reaccionarías ante ella*<sup>9</sup>.

De esta manera, *Nauman* prosigue con la construcción de relaciones físicas paradójicas y la introducción de contradicciones en el propio montaje y presentación de las esculturas.

En la organización de todos los factores que intervienen en estas piezas, la directriz general es la creación de tensiones y recorridos visuales que produzcan reacciones psicológicas, mediante la oposición de valores y leyes constructivos relacionados con la lógica física y visual de los objetos, tanto en el ámbito de su cualificación material como en el ámbito de su significado.

---

<sup>9</sup> Benezra, N. *Bruce Nauman en perspectiva*. Catálogo Bruce Nauman. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1994.

---

La noción de *lo contradictorio* la entendemos pues, como la alteración de las organizaciones estructurales de objetos y formas referidas a:

1. La ubicación espacial según la función histórica del objeto.
2. La ubicación y relación de las formas y los elementos utilizados, respecto de las leyes físicas relativas a posiciones de equilibrio y desequilibrio y por lo tanto, a la alteración de las leyes de gravedad que relacionan la materia con el peso.
3. La determinación de recorridos virtuales enfatizando sitios que contradicen el hecho físico y real del desplazamiento propuesto por el autor.
4. El juego ambiguo entre las escalas utilizadas por su relación significativa con la figura del sujeto.
5. La utilización del color con un carácter contradictorio, según la función del lugar que representa.
6. La selección de formas elementales no descriptivas que sólo indican direccionalidad.

En consecuencia, definiremos la contradicción a partir de la alteración de la lógica visual que establecemos en orden a los factores citados anteriormente y todos aquellos que podemos relacionar de una manera implícita.

También consideramos curioso, el hecho de que estos espacios los titule en muchas ocasiones *Sin título* y entre paréntesis haga alusión a *Modelos para túnel, pasadizo, trinchera...* En una especie de juego entre la posibilidad de que el espectador asigne un significado a la obra mediante su propio ejercicio imaginativo, a partir de la observación de las formas puramente abstractas y la determinación de un juego psicológico mediante la designación de lugares representados bajo una escala de

reducción que igualmente obligan al espectador a volver a imaginar como sería ese espacio nombrado.

Según *Neal Benezra*, la discrepancia entre el hecho físico y la posibilidad imaginativa sirve a *Nauman* como un punto de fricción creativa<sup>10</sup>, a la par que sus métodos constructivos refuerzan esta finalidad.

La obra reproducida en la página doscientos veintisiete, *Sin título (Círculos)*<sup>11</sup>, es un *Modelo para zanja, pozo y túnel*<sup>12</sup> es una de las obras realizadas dentro de esta propuesta espacial.

La primera contradicción no solamente en esta pieza, sino en todas las realizadas que son representativas de modelos de espacios subterráneos, es precisamente el hecho real de su ubicación y su posición en el espacio.

En primer lugar, el espacio significativo al que alude está descontextualizado, puesto que lo subterráneo está representado sobre tierra. Pero no solamente, se produce una descontextualización, sino que también la posición de origen está alterada significativa y formalmente. Los tres círculos se sustentan en un juego de equilibrio suspendidos por unos cables, que nos obliga a recorrerlos para poder reconstruir visualmente el referente de partida.

En este sentido hemos de asignar un significado según la posición de cada círculo con relación a los otros dos y el desplazamiento de nuestra lectura visual de dichas formas. Así, el círculo superior podemos

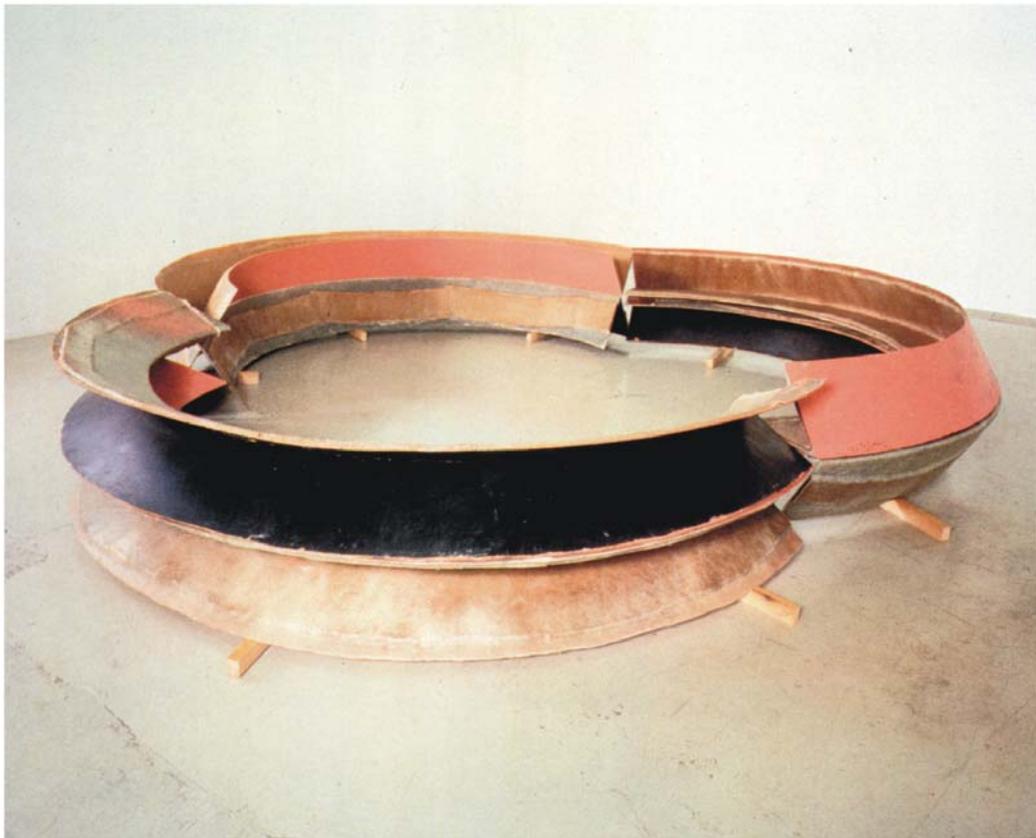
---

<sup>10</sup> Benezra, N. *Bruce Nauman en perspectiva*. Catálogo Bruce Nauman. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1994.

<sup>11</sup> Según el catálogo de la exposición *Bruce Nauman* en la Whitechapel Art Gallery. London 1987.

interpretarlo como la boca del pozo por colocación superior y el sentido descendente y los dos laterales, como un recorrido de pasadizo según la lectura visual de izquierda a derecha.

De esta manera, observamos que en esta pieza en particular, se produce una tensión que provoca un recorrido visual, el cual representa más que la forma el significado al que alude el título. Y por lo tanto, nos obliga en un recorrido de *feed-back* mental a partir de un estímulo basado en la orientación perceptiva, a reconstruir ese espacio imaginario e inaccesible de manera física.



*Sin título, 1978*

Colección privada. Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen

---

<sup>12</sup> Según el catálogo de la exposición *Bruce Nauman* en el Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1994.

---

Igualmente, este recorrido está acentuado por la relación del equilibrio y el desequilibrio entre los tres círculos, el cual produce una gran ambigüedad en el sentido de que no sabemos si representan a escala tres espacios contenedores, es decir disponibles para ser ocupados. El círculo superior, por su posición es totalmente opuesto a la idea de lo subterráneo, pero en cuanto a su cualidad virtual de espacio para ser recorrido no es contradictorio por su horizontalidad ya que imaginariamente podemos recorrerlo. Sin embargo, los otros dos por su acentuada pendiente son espacios virtuales que son visualmente deslizantes e inestables.

En este sentido la función originaria y el significado de refugio es cuestionada puesto que no se presentan como espacios asentados, sino flotantes, ingravidos, inestables, seccionados, indeterminados... Igualmente la apreciación del espacio, se remite al sujeto vivencial, al observador el cual cualifica imaginariamente aquello que se le presenta.

Si observamos la obra reproducida en la página anterior es evidente una práctica escultórica que responde a un tratamiento inacabado, en el cual prima la utilización de materiales reciclados, fragmentados y presentados como si fueran partes de moldes organizados entre sí para producir una continuidad visual. Sin embargo, si observamos detenidamente esta pieza, se presenta en tres partes que responden a mitades de una misma forma, ubicadas según una posición invertida respectivamente unas de otras.

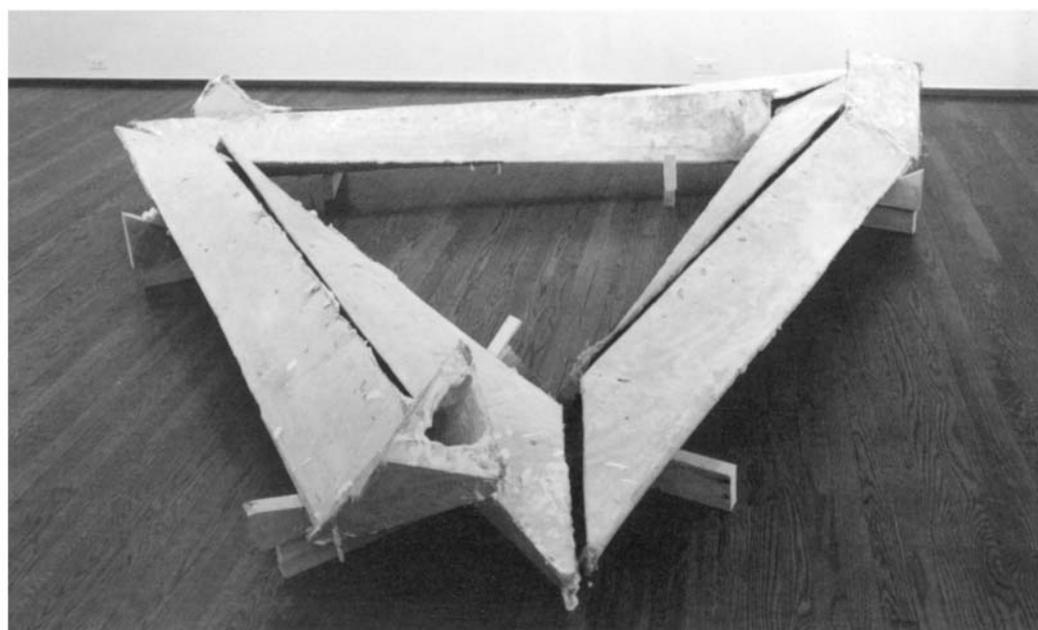
Igualmente, está situada sobre unos tacos de manera que la elevan a unos centímetros sobre el suelo.

Este mismo carácter de inestabilidad y asentamiento se produce en la escultura *3 Túneles Adyacentes sin salida. No conectados*. El

carácter provisional de los fragmentos de escayolas reciclados y organizados para sugerir estos espacios sin recinto, es común en todas las obras realizadas dentro de esta temática.

En otras ocasiones organiza los elementos y fragmentos atendiendo a la sugerencia de dos o más niveles incomunicados, como es el caso de la escultura *Cuadrado, Triángulo, Círculo* realizada en 1984 y *Modelo para Túneles: medio cuadrado, medio triángulo, medio círculo con doble perspectiva falsa*, realizado en 1981.

En este modelo, se evidencia la ambigüedad de los sitios seleccionados por el autor para situar u orientar algunas piezas, como es la colocación de uno de los túneles con la salida hacia el muro. Como habíamos observado antes, los modelos hacen referencia por un lado a formas poligonales cerradas: el cuadrado, el triángulo y el círculo. Sin embargo, su presentación paradójicamente la realiza mediante secciones inconexas formalmente, que percibimos conectadas visualmente.

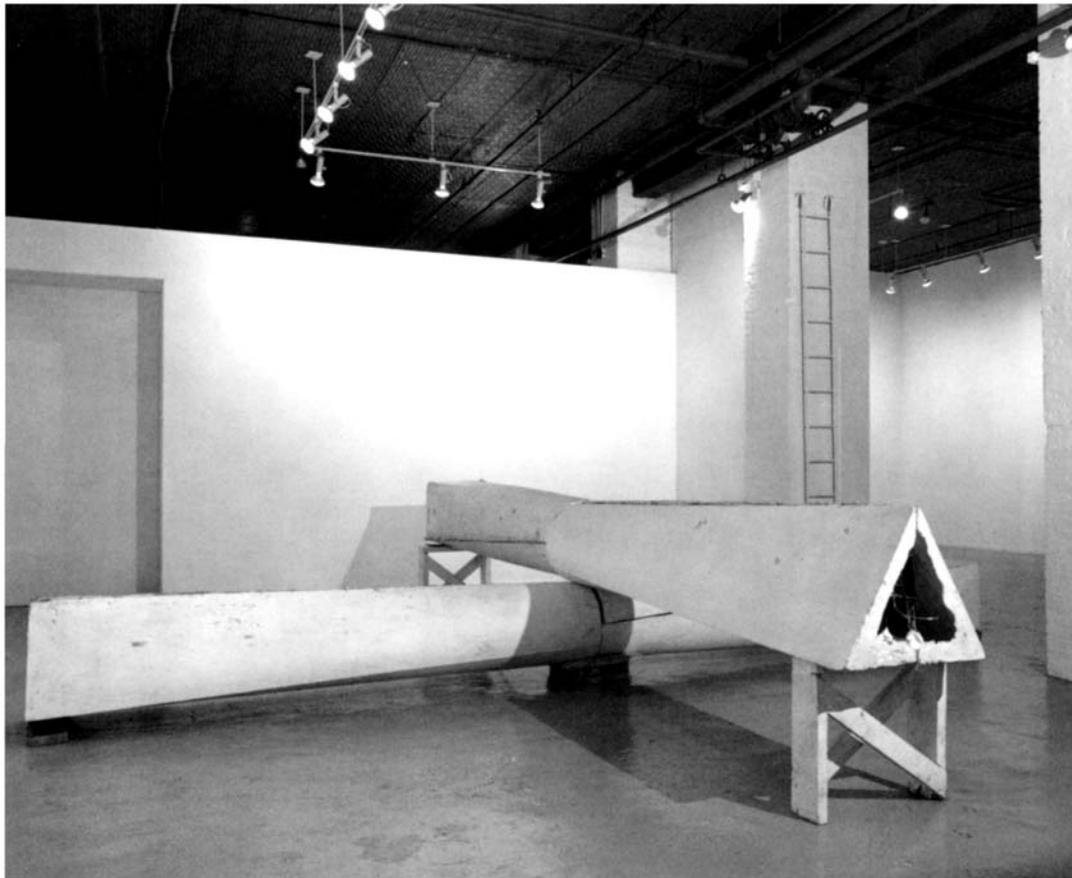


*3 Túneles Adyacentes sin salida. No conectados*, 1979

Leo Castelli Gallery, New York.

Consecuentemente, el autor nos sitúa espacialmente en lugares sin salida, de lectura cíclica o en lugares fragmentarios en los cuales no podemos determinar un recorrido. Este es el caso, de la escultura *Modelo para Túneles: medio cuadrado, medio triángulo, medio círculo con doble perspectiva falsa*.

Así, la percepción mental de espacios inaccesibles no solamente se desarrolla en el ámbito de la reconstrucción de espacios subterráneos de refugios, sino de accesos hacia dichos espacios mediante la descontextualización de elementos significativos como son la rampa y las oquedades sobre el suelo. Son significativas, las dos obras tituladas



*Cuadrado, Triángulo, Círculo*, 1984

Leo Castelly Gallery, New York.

*Rampa y Par de depresiones romboide*, realizadas en 1977, previamente a los modelos para túneles.

Existe pues una evolución desde los espacios interiores accesibles, espacios de paso y de estancia, hacia los espacios interiores inaccesibles, pasadizos subterráneos que atraviesan puntualmente en estas dos esculturas, dos referentes de accesos, de comunicación entre nuestro sitio real y los sitios imaginarios que se activan a través de la sugerencia de deslizamiento que ambos nos producen.

La utilización de estas formas básicas: el cuadrado, el triángulo y el círculo, elementos morfológicos estables en el ámbito de la organización



*Modelo para Túneles: Medio cuadrado, Medio triángulo, Medio círculo con falsa perspectiva doble, 1981*

Leo Castelli Gallery, New York.

estructural del plano y del espacio y en el ámbito de la iconografía, simbólicos del hombre y de la tierra<sup>13</sup>.

A los triángulos  
están ligadas  
numerosas

especulaciones sobre  
las innumerables  
tríadas de la historia  
religiosa, sobre los  
trípticos de la  
moralidad: pensar  
bien, hablar bien y  
hacer bien; sabiduría,  
fuerza y belleza, sobre  
las fases del tiempo y  
de la vida: pasado,  
presente y porvenir,  
nacimiento, madurez y



*Rampa, 1977*

Colección privada, Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen.

muerte, sobre los tres principios base de la alquimia: sal, azufre y mercurio, etc. Enumeraciones que son base de un simbolismo convencional.

El círculo es en primer lugar un punto extendido, participa de su perfección. También el punto y el círculo tienen propiedades simbólicas comunes: perfección, homogeneidad, ausencia de distinción o de división... El círculo también puede simbolizar, no las perfecciones ocultas del punto primordial, sino los efectos creados; dicho de otro modo, el mundo en cuanto se distingue de su principio. Los círculos concéntricos representan los grados del ser, las jerarquías creadas.

---

<sup>13</sup>Chevalier, J. Alain, G. *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder, Barcelona 1991.

En todo esto, el círculo se considera en su totalidad indivisa. El movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones; lo que lo habilita para simbolizar el tiempo, que se define como una sucesión continua e invariable de instantes idénticos unos a otros.

Combinada con el cuadrado, la forma del círculo evoca una idea de movimiento, de cambio de orden o de plano. La figura circular añadida a la figura cuadrada es espontáneamente interpretada por el psiquismo humano como la imagen dinámica de una dialéctica entre lo celestial trascendente, a lo cual el hombre aspira naturalmente y lo terrenal donde él se sitúa actualmente, donde se aprehende como sujeto de un pasaje que debe ya realizar desde ahora gracias al concurso de los signos.

El círculo es también el símbolo del tiempo, ha servido para indicar la totalidad, la perfección, para englobar el tiempo y medirlo mejor. Así por ejemplo, la especulación religiosa babilónica sacó del círculo la noción de tiempo indefinido, cíclico, universal y ésta se transmitió a la antigüedad. Entre los indios de América del Norte, también el círculo es símbolo del tiempo, puesto que el tiempo diurno, el tiempo nocturno y las fases de la luna son círculos por encima del mundo y el tiempo del año es un círculo alrededor del borde del mundo.

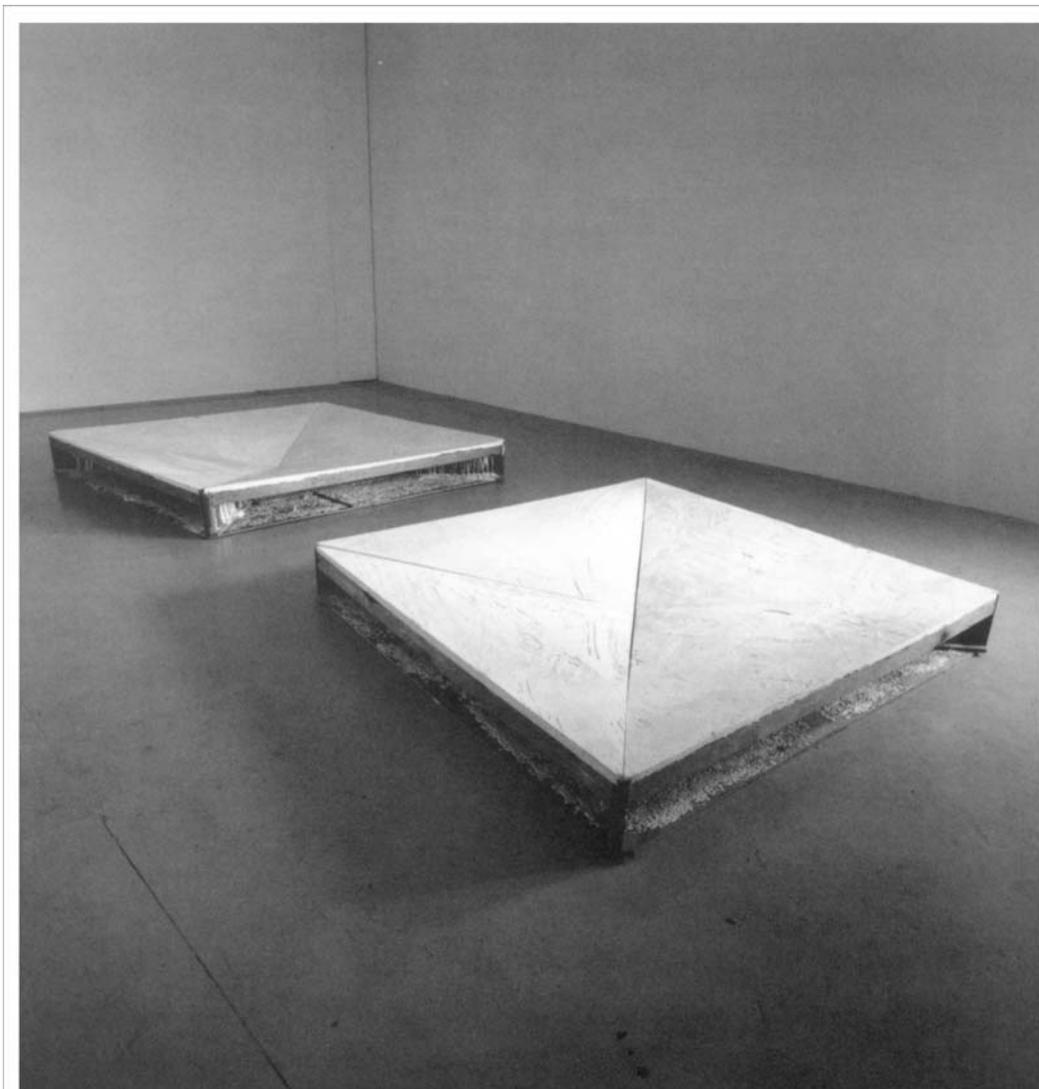
*Platón* por ejemplo, representa la psique con una esfera. *Jung* ha mostrado que el símbolo del círculo es una imagen arquetípica de la totalidad de la psique, el símbolo del sí mismo, mientras que el cuadrado es el símbolo de la materia terrena, del cuerpo y de la realidad.

De esta manera, históricamente las formas abstractas del cuadrado, del círculo y del triángulo, han sido eje constructivo y morfológico de todas las construcciones que representan al ser humano y

sus espacios, sus relaciones matemáticas y geométricas y todas las estructuras organizativas que en efecto se derivan de ellas.

La cuestión primordial es cómo trabaja *Nauman* estas formas de la estabilidad, el equilibrio y la generación morfológica: provocando con ellas reacciones psicológicas ambiguas, espacios inestables y en desequilibrio, efectos de extrañeza y recorridos contradictorios.

Sus formas elementales nos hablan pues, de un cúmulo histórico



*Par de depresiones romboide*, 1977

Colección Crex, Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen

de significados que son cuestionados mediante la producción de efectos perceptivos contrarios e inversos a su valor funcional, formal y significativo.

En definitiva, la alteración de la lógica histórica de las formas elementales de la representación artística y los conceptos de sitio y lugar implícitos y por lo tanto el concepto de espacio derivado de ellos.

Hasta el momento, hemos podido observar las diversas concepciones de espacios y los lugares temáticos que trabaja *Nauman*, así como su relación indisoluble con el sujeto, entendido en primer lugar como primera persona que percibe, experimenta y actualiza un mensaje, yo y mi propio cuerpo y en segundo lugar, como espectador que ejecuta el mismo proceso.

Una categoría relacionada con la lógica material de los cuerpos y de los objetos, ya citada anteriormente, el volumen y el peso, se relaciona con la lógica visual que se deriva de la ley de gravedad e ingravidez. Esta ley se ha convertido en un valor de ubicación y experiencia del espacio en diversas *performances*, vídeos y esculturas realizadas en estas tres décadas de investigación junto con un concepto de tiempo de carácter vivencial.

Las primeras experiencias comienzan, paralelamente a la obra ya analizada, en los años sesenta en sus primeras grabaciones cortas. Posteriormente, desarrolla diversas esculturas en los años ochenta atendiendo a la idea de contradecir paradójicamente lo grávido y lo ingrávido y continua la experiencia en *video-performances* más complejas desarrolladas también en estos años. La siguiente cronología nos guiará el análisis de este valor perceptivo en su obra.

1966-1970. Experiencias con la fotografía, grabaciones cortas y vídeo-performance. *Posiciones de pared y suelo, Tocando una nota al violín mientras paseo por el estudio, Rebotando dos pelotas entre el suelo y el techo con ritmos cambiantes, Paseo con ángulo gradual, paseo de Beckett.*

1981-1983. Piezas con sillas y figuras geométricas elementales suspendidas en el espacio a la altura de la visión.

1988. *Tiovivo. Carrusel.*

1988. *Carrusel colgante (Jorge despelleja a un zorro).*

1989. *Sin Título. (Dos lobos, dos ciervos).*

1990. *Círculo de diez cabezas/ arriba y abajo.*

1994. Vídeo-grabación *Caídas, caídas de nalgas, juegos de manos.*

En su primera década de investigación, los años sesenta, trabaja las primeras experiencias con la video grabación filmando diversas acciones realizadas en su estudio, en las cuales utiliza el propio cuerpo como materia de trabajo. Anteriormente, había realizado algunas experiencias con la fotografía y el holograma<sup>14</sup>, pero pronto abandona este medio a favor de la cinta de vídeo.

El propio *Nauman* afirma que *en la mayoría de los casos... todavía hallo la fotografía limitada para mis intereses. No sé cómo conseguir meter todo lo que quiero en una fotografía. Me siento más cómodo con la película. En general, y desde hace muy poco, me he sentido frustrado en*

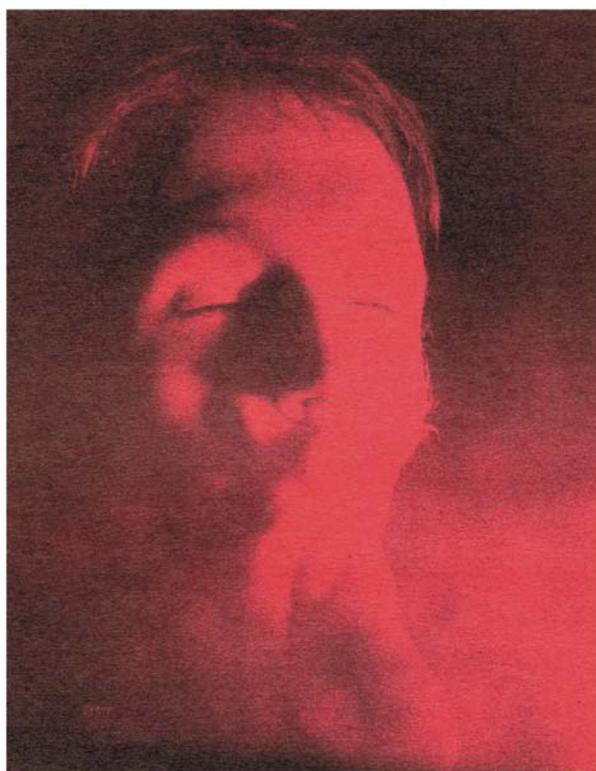
---

<sup>14</sup> *Arreglos de harina* en 1966, *Trampa luminosa para Henry Moore* en 1967, *Haciendo Muecas* en 1968 dentro de su primera serie de hologramas u *11 fotografías en color: Sin título (porta tiesto), Autorretrato en forma de fuente, Conjunto de Taladros, Pies de arcilla, encerando caliente (Hot), Toque de dedos con espejos, Café derramado porque la taza estaba muy caliente, Café tirado porque estaba muy frío, Toque dedos núm.1, Comiendo mis palabras, Rumbo al fracaso* realizadas de 1966-1967 a 1970.

---

*mis intentos de hacer algo en un formato de dos dimensiones; consigo introducir algo de lo que quiero y entonces me paralizó*<sup>15</sup>.

Igualmente, la fotografía deja un limitado margen de relación participativa con el espectador y esta característica del medio, lo alejaba respecto del deseo de inclusión de las experiencias y las manipulaciones psicológicas del espectador convirtiéndolo en un elemento más dentro de sus instalaciones.



*Holograma C de las primeras series de hologramas: Haciendo muecas (A-K), 1968*

Sperone Westwater, Nueva York

En *Posiciones de pared y de suelo*, obra filmada en 1968 el autor comienza a experimentar diversos efectos de extrañamiento en la percepción de la imagen, mediante la alteración de los fundamentos elementales del medio técnico y de la relación con las categorías tradicionales de representación.

En este sentido, altera en primer lugar la noción de gravedad del cuerpo en relación con el

desplazamiento dentro de un espacio, adoptando diferentes posiciones con un carácter ambiguo sobre el suelo y apoyado en la pared.

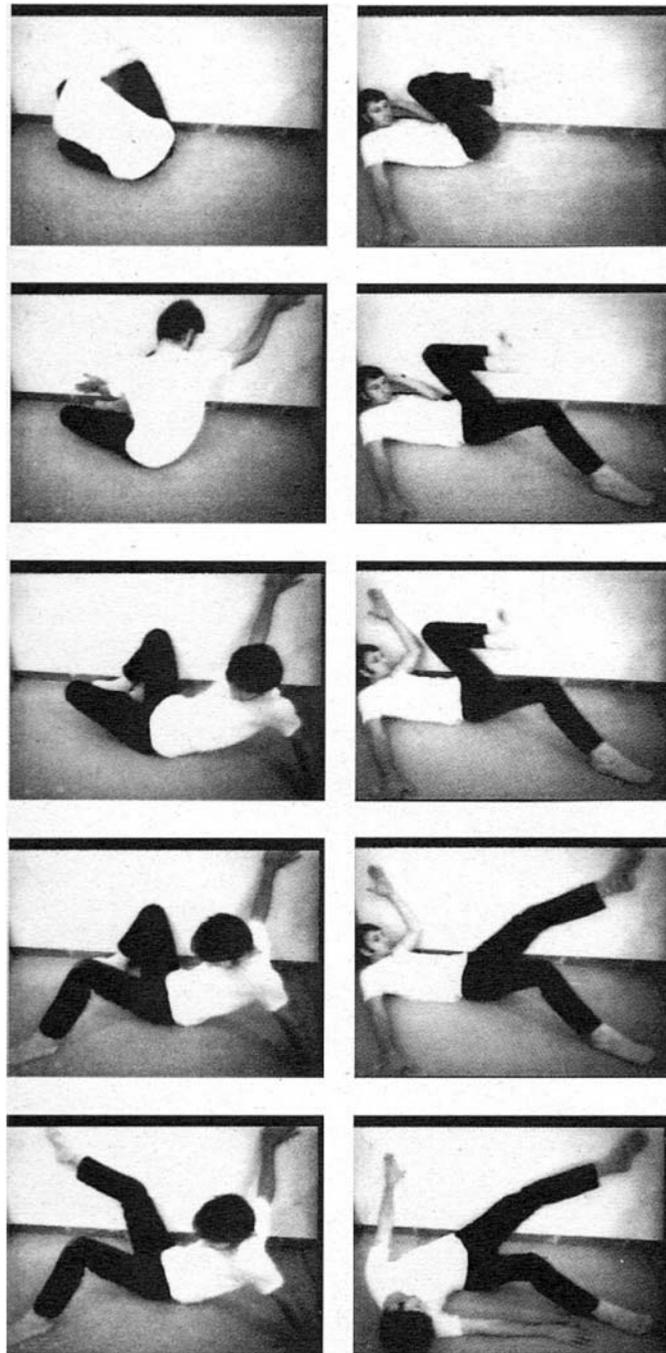
---

<sup>15</sup> Entrevista citada por *Paul Schimmel* en su texto de presentación *Pon Atención* del catálogo *Bruce Nauman*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1994.

---

El carácter ambiguo de la grabación radica en primer lugar en la referencia de las posturas, las cuales nos remiten a diversas posiciones de caída en todas las secuencias de la grabación, pero sin embargo no manifiestan un orden sucesivo lógico a la manera de una narración visual que tenga un inicio, un desarrollo y un desenlace.

Al igual que en las obras escultóricas y los montajes *Nauman* elude el estilo único y cerrado, en las grabaciones elude un sentido narrativo tradicional a favor de una narración continua, sin principio ni final.



*Posiciones de pared y de suelo, 1968*

Distribuido por Video Data Bank, Chicago.

A esto se añade el hecho de que las acciones, en este caso posturas o posiciones, sean semejantes y redundantes acentuando el sentido de la continuidad cíclica y no lineal. El punto de vista en todas las secuencias obedece a un ángulo en picado, y su situación relativa dentro del encuadre es ante el muro o en los rincones. No podemos definir la acción de la que forman parte las secuencias debido a la ambigüedad de las posiciones, ya que estas pertenecen a una acción en cuya duración no podemos discernir con exactitud ni el principio ni el final.

En otras filmaciones trabaja el punto de vista invertido y lateralizado, colocando la cámara fija en ambas posiciones e incluso desapareciendo del encuadre de la cámara en determinados momentos. En general, nos plantea acciones en el proceso de suceder, un desarrollo que se repite sin cesar situándonos ante una tensión que no se resuelve.

Al principio de sus experiencias *Nauman* persigue romper el sentido narrativo tradicional del registro de la acción, mediante la ruptura de la lógica de la imagen: de la secuencialidad organizada, del encuadre y del punto de vista, así como de la concordancia entre sonido e imagen.

La primera ruptura que plantea es la inversión de los recorridos en algunos casos e incluso en otros, la ausencia de un recorrido evidente en la acción. El primer caso, alude a grabaciones como *Acción de pasillo con contraposto* o *Paseo con contraposto* en la cual el artista recorre el pasillo de espaldas a la cámara y desde el final hacia el acceso. En el segundo caso, son ejemplares acciones como *Posiciones de pared y de suelo* o acciones como *Tocando una nota al violín mientras paseo por el estudio*, en la cual la mayoría de las actividades se producen fuera de encuadre.

La combinación de extraños ángulos, inusuales encuadres y ruidos produce una realidad que distorsiona la percepción del material grabado respecto de la acción originaria, al variar las condiciones que enmarcan



*Tocando una nota al violín mientras paseo por el estudio, 1967-68*

Distribuida por Leo Castelli Gallery, New York.

aquello que vemos y oímos. Esta impresión repetitiva y tortuosa es explotada por el autor mediante los recursos de ralentización de la imagen en unas ocasiones y la de-sincronía en otros.

De esta manera el concepto de tiempo perceptivo y vivencial, es configurado mediante la distorsión que en la imagen producen estos recursos.

De esta manera, presenta siempre una confrontación entre el momento real y el momento activado por la memoria en las situaciones en proceso de suceder, entendiendo el factor continuidad como el hecho de la imposibilidad de concretar el principio y el fin de la acción.

Para entender la noción tiempo vivencial y las apreciaciones sobre la misma que son hilo conductor en las vídeo instalaciones de *Nauman*, nos sirven como referencia inicial las definiciones de vivencia, dentro del marco de la fenomenología de *Dilthey* y *Husserl*.

Según *Dilthey*, la vivencia es algo que se revela en el *complexo* anímico dado en la experiencia interna. Es un modo de existir la realidad para un cierto sujeto. La vivencia no es pues, algo dado, somos nosotros quienes penetramos en el interior de ella, quienes la poseemos de una manera tan inmediata que hasta podemos decir que ella y nosotros somos la misma cosa.

Para *Husserl*, la vivencia encuadrada en una visión fenomenológica, es experimentada como una unidad dentro de la cual se insertan los elementos que el análisis descompone, pero la vida psíquica no está constituida únicamente por vivencias sucesivas, sino que éstas y los elementos simples, junto con las aprehensiones se entrecruzan continuamente.

La consideración de estas nociones relativas al sentido de lo vivencial supone implícitamente la valoración del ser humano en la obra como categoría temática para la reflexión y la crítica, a la par que las diversas valoraciones del mismo en su ámbito perceptivo, sensorial y anímico.

Así pues, frente a un concepto de tiempo lineal, *Nauman* nos plantea un concepto de tiempo entrecruzado en el que se solapan simultáneamente imágenes y sonidos. De ahí, la propuesta en la mayor parte de sus últimos videos de situaciones que producen sensaciones estresantes que nos producen un contrasentido en la evolución<sup>16</sup> de la acción filmada. Las mismas acciones se repiten a través de varios monitores, pero atendiendo a una discordancia en la reproducción. Es decir, se produce la simultaneidad de imágenes pero no la simultaneidad

---

<sup>16</sup> No hablaremos de desenlace sino de evolución, atendiendo a la consideración de que se ha eliminado el sentido lineal narrativo a favor de la simultaneidad de tempos de la misma acción, organizados según una discordancia temporal y sonora.

---

de tiempos de reproducción igual que de sonidos, de tal manera que unos solapan a otros creando un alto grado de confusión.

Emparejadamente al tratamiento de lo vivencial dentro de diversos planos psicológicos y la provocación de reacciones diversas en la percepción de la imagen y del sonido, todas las variantes relativas al tratamiento del concepto tiempo: reiterativo, ralentizado, continuo... se engloban dentro de una noción más amplia que es la de duración.

La definición más usual del término duración según *Ferrater Mora*, es la de *persistencia de una realidad en el tiempo*. Podemos interpretar que la duración no alude a la sucesión de momentos en un sentido tradicional del devenir de una acción, sino a la condición de lo continuo ininterrumpido, de lo recalcitrante y lo tenaz. Nos interesa particularmente la concepción de *Bergson*, el cual entiende la duración como *la propia realidad, más allá de los esquemas espaciales, lo que es intuitivamente vivido y no simplemente comprendido o entendido por el entendimiento*<sup>17</sup>.

Las *video-performances* nos hablan de esta insistencia repetitiva, *per-sístere* y de una representación que altera los esquemas que conforman nuestro cúmulo conceptual de imágenes que representan el espacio-tiempo del cuerpo.

En cuanto al encuadre y el punto de vista, que son elementos fundamentales en el ámbito de la representación histórica, es decir categorías elementales para la organización espacial bidimensional y tridimensional, se plantea una ruptura con la introducción de inversiones y puntos de vista opuestos a los convencionales rompiendo la lógica del desplazamiento y la ubicación correctas.

---

<sup>17</sup> Ferrater Mora, J. *Diccionario de filosofía abreviado*. Ed. Edhasa. Barcelona 1994

Así pues, en unas ocasiones sitúa la cámara lateralizada, en otras en posición invertida de 180° respecto del suelo e incluso en algunas experiencias iniciales, se centra en la grabación al azar lanzando la cámara al aire. Su objetivo es sin duda, plantear perspectivas diversas no habituales que cuestionan el sentido lógico de la propia realidad, y la capacidad de manipular a través de la imagen el registro de la misma.



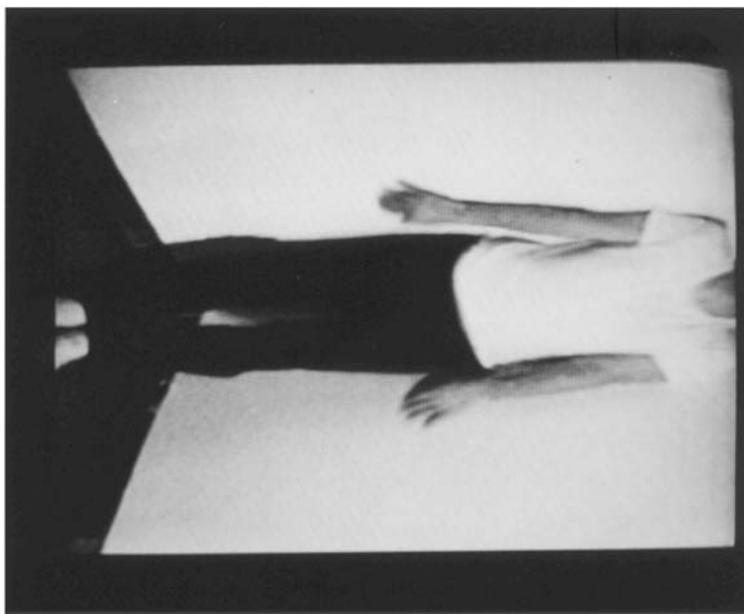
*Violín afinando D.E.A.D., 1968*

Dorothy Zeidman



*Paseo con contraposto, 1968*

Dorothy Zeidman



*Fuerte en la esquina, 1968*

Dorothy Zeidman



*Meditando al revés, 1968*

Gianfranco Gorgoni

En definitiva, *Nauman* nos presenta perspectivas difíciles del espacio de la acción y del cuerpo, en posiciones ingravidas y fragmentadas, como por ejemplo en las cuatro grabaciones reproducidas en las dos páginas anteriores en las que la cabeza se encuentra fuera del encuadre. Esta utilización intencional del fallo en el encuadre, evidencia la necesidad de descategorizar los elementos fundamentales de la representación de la imagen, alterando los recursos habituales y su factura correcta. Igualmente, nos sitúa en el acontecer más que en la narración eludida, según los parámetros de relación clásicos entre las partes de una totalidad.

Sus imágenes no pueden ser diseccionadas en partes que se relacionan para dar un sentido a un mensaje, la continuidad de la acción y la persistencia en la misma son el propio sentido temático inherente al proceso y a la actividad.

Retomando la cronología de la página trescientos diecisiete, la alteración de la lógica visual de lo grávido y lo ingrávido, experimentada junto con el concepto de tiempo, duración y persistencia en las primeras vídeo grabaciones, la vuelve a retomar en los años ochenta con la realización escultórica de diversas esculturas en las que combina figuras abstractas geométricas con elementos procedentes del *Ready-Made* como son las sillas, sustitutos explícitos del ser humano dentro de su temática.

En este apartado nos referiremos a una serie de esculturas cuya ubicación atiende a la representación de un espacio mental flotante. Formas abstractas, triángulos y círculos, que habían sido la base estructural de sus espacios accesibles e inaccesibles son suspendidos en este momento mediante cables de acero.

Provoca un gran sentido de la contradicción, el peso real de dichas esculturas con su presentación centrada en el espacio galerístico, a la altura de la visión del espectador alrededor del metro cincuenta de distancia respecto del suelo.

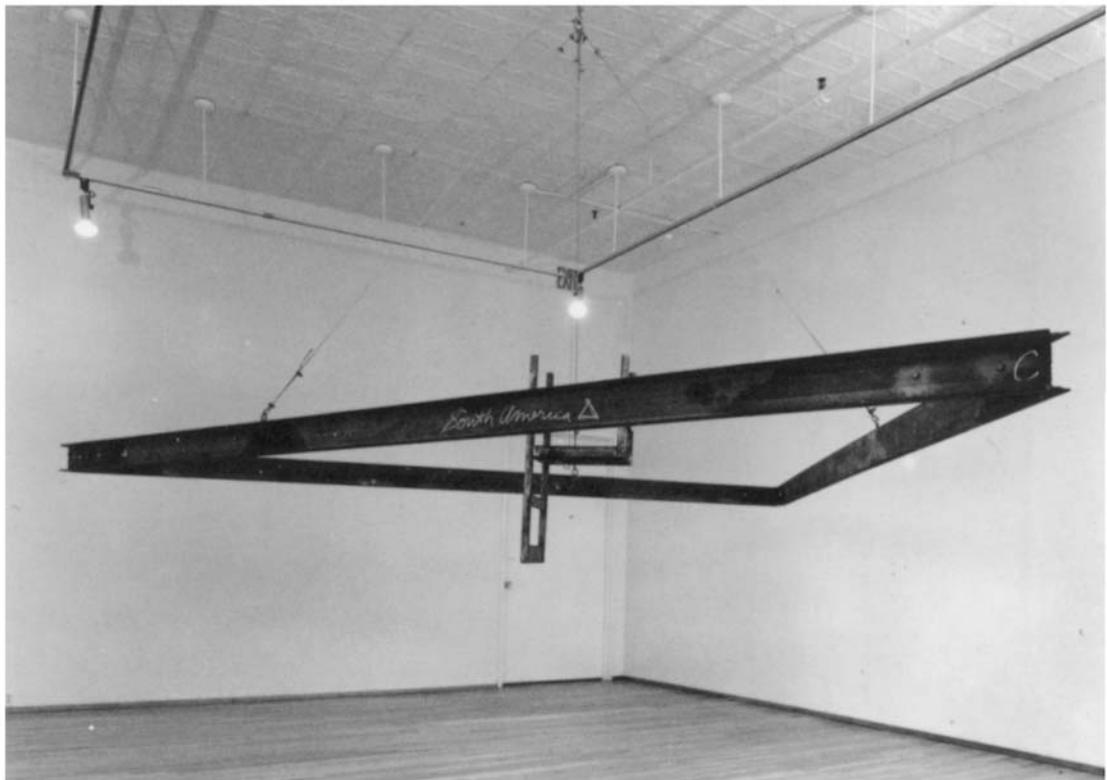
Hasta este momento, *Nauman* había eludido en todo su trabajo anterior la ubicación de esculturas e instalaciones en sitios centrados, históricamente prioritarios según las categorías de representación tradicionales. En estas obras, recurre a una contradicción de hecho: la utilización del centro pero no asentando la pieza, sino situándola de manera suspendida.



*Cólera blanca, peligro rojo, peligro amarillo, muerte negra*, 1984.

Colección privada, New York.

Así utiliza un valor no categorizado dentro de un sitio que sí lo está. Igualmente, la forma abstracta se convierte en una especie de línea de horizonte visual en la que las contradicciones visuales que sugieren los objetos por su peso y ubicación nos sitúan en un estadio de espera psicológico.



*Triángulo Sudamericano, 1981*

Colección Saatchi , Londres.

Este tipo de estructura nos recuerda la utilizada en los modelos de espacios subterráneos, ahora sí descontextualizados de ese lugar originario de refugio, al cien por cien. Las sillas se sitúan con relación a esta estructura que las sustenta en sus vértices, ladeadas, invertidas e inclinadas adoptando posiciones contradictorias respecto de su sentido funcional.

*El propósito final de la obra de este autor es, de hecho, el de conferir a un objeto “su presencia concreta”, defendiéndolo de ser “simplemente algo”...*<sup>18</sup>

Desde 1988 a 1994, el autor continua desarrollando montajes, instalaciones y vídeo grabaciones, en las cuales las leyes de gravedad de los objetos y personajes siguen siendo alteradas según las posiciones de desequilibrio, lateralización e inversión manifiestas hasta el momento.

En determinadas piezas como *Tiovivo. Carrusel, Carrusel colgante (Jorge despelleja a un zorro)*, *Sin título (Dos lobos, dos ciervos)* o *Círculo de diez cabezas / arriba y abajo*, introduce diversas estructuras móviles aéreas que describen círculos alrededor de un eje central, a la par que sustentan cuerpos de animales reproducidos a partir de moldes taxidérmicos.



*Sin título (Dos lobos, dos ciervos)*, 1989.

Colección privada, New York.

De nuevo retoma, a la par que mantiene las posiciones flotantes de los objetos, el recurso de la reproducción mediante moldes pero añadiendo un proceso de fragmentación de los cuerpos y recomposición de dichas partes de manera girada y distorsionada respecto de su estructura natural.

---

<sup>18</sup> *Rholand Barthes* cit. Por *Kathy Albreich* en su texto de presentación *Vida social* del catálogo *Bruce Nauman*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994.

---

El hecho de que estas piezas tengan un movimiento circular provoca que los animales a la vez que giran y oscilan de manera ininterrumpida y desequilibrada, se golpeen continuamente contra las paredes o el suelo.

En el caso concreto de *Carrusel colgante (Jorge despelleja a un zorro)*, se añade a la instalación un monitor que reproduce los pasos de un cazador que va despellejando a un zorro paso a paso. La crudeza del proceso, junto a la visión de la estructura móvil, nos remite a la labor de los carniceros y al trabajo en los mataderos.

El tratamiento de estas piezas nos remite a una vuelta a sus inicios, una revisión de su lenguaje escultórico que mantenía ciertos vínculos con la tradición pero configurado desde la interdisciplinaridad de recursos que le ha caracterizado a lo largo de su trayectoria.

### *Discordancias, Caídas, Contrasentidos*

En la década de los ochenta, las vídeo grabaciones que realiza el autor, incorporan diversas modificaciones respecto de las primeras grabaciones. Sí mantiene una relación en las acciones con los principios de gravedad y desplazamiento analizados hasta el momento, pero generando ahora una vertiente que es la de las posiciones incómodas hasta el punto de caer o la propia caída provocada entre los personajes.

La primera modificación alude a la utilización de personajes por parejas, hombre/mujer que realizan unas acciones y juegos que rallan lo soez y lo agresivo o bien, personajes como el payaso y el mimo que se ven sometidos a situaciones de incomodidad, vigilancia y agresión.

En la videoinstalación *Incidente violento*, realizada en 1986, la temática se centra en la violencia doméstica y en el intercambio de roles entre hombres y mujeres. En el transcurso de una cena, una broma pesada se transforma en un violento conflicto: cuando la pareja se sienta el hombre le quita la silla a la mujer y ésta cae al suelo. Se intercambian insultos y pasa la acción del enfado a la agresión con un cuchillo.

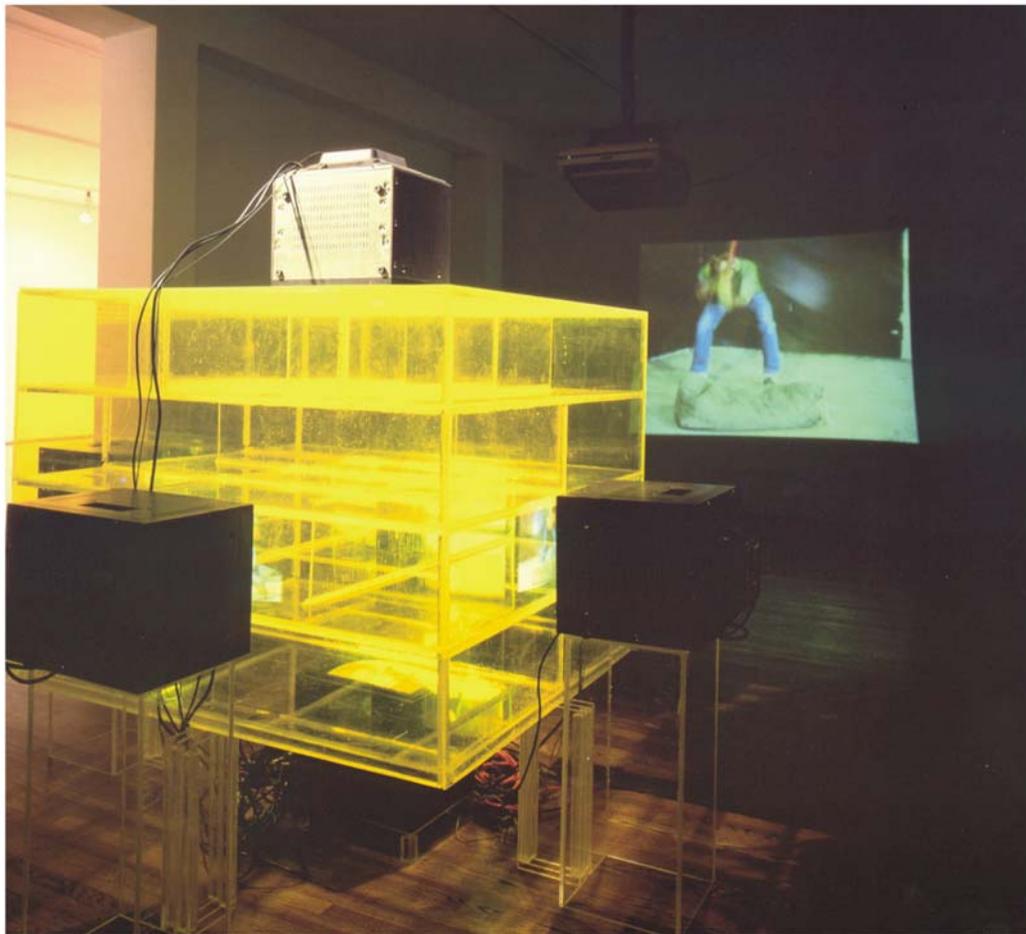
El *crescendo* de la tensión, se agrava con la utilización de la proyección simultánea de cuatro versiones diferentes sobre doce monitores, alterando la secuencialidad de las proyecciones, cambios súbitos del color y ralentizando algunas imágenes. La progresión temática de esta cinta es consecuente con la anterior realización de *Buen chico mal chico*, donde se trataban implicaciones de conflicto racial y de sexos y dónde entraba en competencia, la enumeración verbal de principios que realizaban los dos personajes simultáneamente.

En *Tortura de payaso*, realizada en 1987, confiere una organización estructural a los monitores con un sentido más espacial y cinematográfico. Utiliza simultáneamente la proyección en monitor con la proyección en pantalla a gran tamaño, a la par que sitúa monitores en los tres laterales del habitáculo, uno de ellos invertido y el otro colocado sobre un lado. Las imágenes proyectadas a gran tamaño están igualmente desplazadas, confundiendo la visión del espectador.

La proyección consta de cinco tomas: *Payaso cagando*, *Pite* y *Repite*, *No,no,no,no*, *Payaso con pecera para peces de colores* y *Payaso con cubo de agua y confeti*. Estas cinco proyecciones cuyos tempos son bastante rápidos y continuos, producen una cacofonía de imagen y sonido que emerge de los tres laterales de la sala. La simultaneidad de acciones, la posición distorsionada de los monitores, la reiteración de las palabras y sonidos a su vez reproducidas ininterrumpidamente, crea una

situación de difícil seguimiento de las imágenes combinando situaciones inocentes, violentas y absurdas, que dejan al espectador anonadado.

En otras experiencias como la correspondiente a la instalación *Desamparo aprendido en ratas (Batería de Rock and Roll)* o *Ratas y Bates (Desamparo aprendido en ratas II)*, combina vídeo y elementos escultóricos.



*Ratas y bates (Desamparo aprendido con ratas) II, 1988*

Instalación en la Galería Leo Castelli, New York.

En estas dos video instalaciones, el autor nos produce las mismas situaciones de discordancia, desconexión y confusión entre las imágenes que nos presenta.

La primera instalación consiste en un laberinto de plexiglás amarillo situado en el centro de una sala oscura, en la cual se proyectan imágenes de vídeo en la pared, las cuales alternan entre una rata correteando por el laberinto y un inexperto batería de rock, aporreando un grupo de tambores.

En la segunda instalación, mantiene el espacio laberíntico de plexiglás y las imágenes de la rata, pero sustituye al batería por un hombre aporreando ruidosamente un petate con una estaca e incluye una tercera proyección obtenida mediante una cámara de vigilancia de circuito cerrado, que toma al propio espectador que entra en la sala y observa.

En ambos casos, la experiencia nos plantea la cuestión del desvalimiento del hombre y del animal, estableciendo un paralelismo de sentido entre ambos.

La colocación de las cámaras de vídeo a lo largo de nuestro recorrido, en estas instalaciones y en otras como *Sombras chinescas* y *Mimo entrenado*, junto con elementos escultóricos presentados de una manera informal e inmediata, el juego confuso entre la proyección enmarcada por el monitor y la proyección de gran tamaño, nos crea una sensación de que las imágenes brotan del suelo, de las paredes o de los rincones, rompiendo el límite entre lo bidimensional y lo tridimensional, entre lo virtual y lo real que atraviesa nuestra experiencia sensorial y perceptiva.

*En el espectro de la luz: la palabra como imagen*

*Todos los términos que elijo para pensar son para mí TÉRMINOS en el sentido mismo de la palabra, verdaderas terminaciones, pertenencias de mis\* mentales, de todos los estados a los que he sometido mi pensamiento. Estoy verdaderamente LOCALIZADO por mis términos, y si digo que estoy LOCALIZADO por mis términos es porque no los reconozco como válidos en mi pensamiento. Estoy verdaderamente paralizado por mis términos, por una serie de terminaciones. Y EN CUALQUIER PARTE que esté en estos momentos mi pensamiento, no puedo más que hacerlo pasar por esos términos, tan contradictorios a él mismo, tan paralelos y tan equívocos como pueden ser, bajo pena de detener mi pensamiento.*

Antonin Artaud<sup>19</sup>.

Si bien *Nauman* realiza sus primeras piezas de neón en los años sesenta<sup>20</sup>, paralelamente a sus experiencias con la escultura objetual y las vídeograbaciones, no abandona este medio a lo largo de su trayectoria artística realizando en los años ochenta diversas esculturas, en las cuales prosigue sus investigaciones con la palabra y con la forma.

En estas tres décadas, realiza diversas obras en las cuales utiliza el lenguaje y la enunciación lingüística como concepto propiamente artístico. La utilización del neón no solamente nos remite al referente de los textos publicitarios, sino que tiene un carácter cromático que gracias a su reverberación lumínica, transforma en nebulosa a cierta distancia, la palabra definida, proporcionándonos no sólo la ambigüedad de sentido

---

<sup>19</sup> Artaud, A. *El Pesa-Nervios*. Colección Visor de Poesía. Madrid 1992.

<sup>20</sup> Recordemos piezas como *Plantillas de neón de la mitad izquierda de mi cuerpo tomadas a intervalos de diez pulgadas*, realizada en 1966 y reproducida en la página 205 de este capítulo.

implícita en la enunciación sino también una tercera lectura formal que incide en aquella.

De esta manera, *Nauman* no juega únicamente con la interrelación entre el contenido denotativo y connotativo del lenguaje o con el contenido sarcástico, de cuestionamiento del artista, de su despersonalización y la ironía sobre la propia función del arte o aquella que debería tener, sino también con el juego de la percepción a través del color luz.

El producto de sus variaciones es un nuevo sentido abierto a la interpretación del espectador, más que un sin sentido. Incluso en las obras que se fundamentan en el recurso de asociaciones sin sentido, el elemento que es aislado en la secuencia de significados *normales* o codificados, es el que redefine y amplía la lengua o el propio enunciado emitido en la obra. Es el caso de la obra, *Puerta perfecta, olor perfecto, taorpo perfecto*, realizada en 1973. Los dos primeros fragmentos son inteligibles y nos permiten imaginar tanto criterios objetivos como criterios subjetivos que cualifiquen los elementos puerta y olor. Sin embargo, la carencia de significado de la palabra *taorpo* nos hace cuestionar precisamente el sentido de perfecto.

El propio *Nauman* afirma, aceptando la influencia de existencialistas como *Beckett* y *Robert-Grillet*, que en la obra de este último *llegas a un punto en donde ha repetido lo que dijo antes, pero significa algo diferente, porque aunque solo ha cambiado dos palabras, éstas han variado por completo el significado*<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> *Bruce Nauman* citado por *Robert Storr* en su texto *Más allá de las palabras*. Catálogo *Bruce Nauman*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994.

En estas tres décadas, la obra realizada con neón la podemos agrupar en tres tipos: aquellas que son textos y las que son grupos de figuras. Igualmente, podemos subagruparlas de la siguiente manera: las que son proposiciones que enuncian un planteamiento conceptual o las que mantienen una autorreferencialidad con el autor. Las que son juegos de palabras y en tercer lugar, las que son grupos de figuras que representan acciones simultáneas y juegos de sentido a través de la forma, equivalentes a los juegos de palabras.

Además de esta agrupación general, podemos considerar que si en los años sesenta la temática de estas esculturas, el contenido se centra – de manera paralela al resto de las obras- en la autorreferencialidad del artista y su consideración personal acerca del arte, en los años ochenta el contenido de sus palabras adquiere un mensaje de carácter público o colectivo.

Observamos pues, que su obra acentuadamente interdisciplinar, independientemente del recurso que utilice para elaborar su mensaje, sufre una semejante evolución en sus contenidos temáticos. E igualmente explora, desde diversos ámbitos, cómo la percepción atendiendo a la organización estructural de las formas puede alterar o potenciar un mensaje, y en definitiva, cómo la conciencia del espacio, del tiempo y del significado lo vehiculamos y configuramos a partir de nuestro propio cuerpo, de nuestros propios sentidos por el orden expuesto.

Ya no alude al sentido del arte como función y a la propia conciencia, sino que los contenidos están constituidos por juegos de lenguaje, que tienen una lectura doble y nos hablan en términos generales de la propia condición humana, de la existencia del ser humano.

*Nauman* descubre en el interior de las palabras y los enunciados, bien invirtiendo el orden de las mismas o bien fragmentando parcialidades, contrasentidos implícitos que cuestionan los principios de dualidad y los opuestos, remitiendo el sentido al propio uso y percepción que del lenguaje tenemos bajo determinados condicionantes.



*El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas (letrero de ventana o pared), 1967.*

Las primeras experiencias con neón en los años sesenta, se centran por un lado en la ironía sobre el papel del artista y su propio idealismo, tal como evidencia en la obra *Letrero de pared o ventana* donde figura inscrita la proposición *El verdadero artista ayuda al mundo*

*revelando verdades místicas*<sup>22</sup> inscrita dentro de un espiral. La lectura produce en efecto una doble lectura, que el propio autor se plantea, *era un tipo de prueba, como cuando dices algo en alto para ver si te lo crees. Una vez escrito, me daba cuenta de que el enunciado “El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas” era, por una parte, una idea completamente estúpida y con todo, por otra, creía en ella. Es verdad y no lo es al mismo tiempo. Depende de cómo lo interpretes y de lo serio que te tomes a ti mismo. Para mí sigue siendo una idea poderosa*<sup>23</sup>.

En otras piezas como *Mi apellido ampliado catorce veces en vertical* o *Mi nombre como si hubiera sido escrito en la superficie de la luna*, evidencian la idea de dificultar la lectura de la palabra transgrediendo su contenido en forma y por lo tanto jugando con la ilegibilidad de la palabra. No decir algo, es también una manera de decirlo, señalar una idea y expresarla en la dirección contraria indica una presencia implícita mediante una ausencia explícita.

A partir de estas primeras piezas, comienza a investigar relaciones y juegos textuales más complejos, en los cuales combina también puntualmente sonido. Este es el caso de la escultura *Violines violencia silencio* realizada en 1981-82. En esta pieza, trabaja la superposición de los tubos de neón, dos palabras iguales desplazadas mínimamente entre sí y combinando los colores complementarios, de manera que se produce un zumbido visual, equivalente al de los sonidos que acompañan la instalación.

Esta superposición, es doble, en el sentido no solo de la duplicación de la palabra sino también en el de la inversión ya que se

---

<sup>22</sup> En algunos catálogos aparece únicamente el título *Letrero de pared o ventana*.

<sup>23</sup> *Nauman* citado en Brenda Richardson, *Bruce Nauman: Neons*, cat. Expo. The Baltimore Museum of Art, 1983 pág. 20

repiten estas dobles palabras, invertidas como si se tratara de un reflejo especular.



*Violines, Violencia, Silencio*, 1981-82

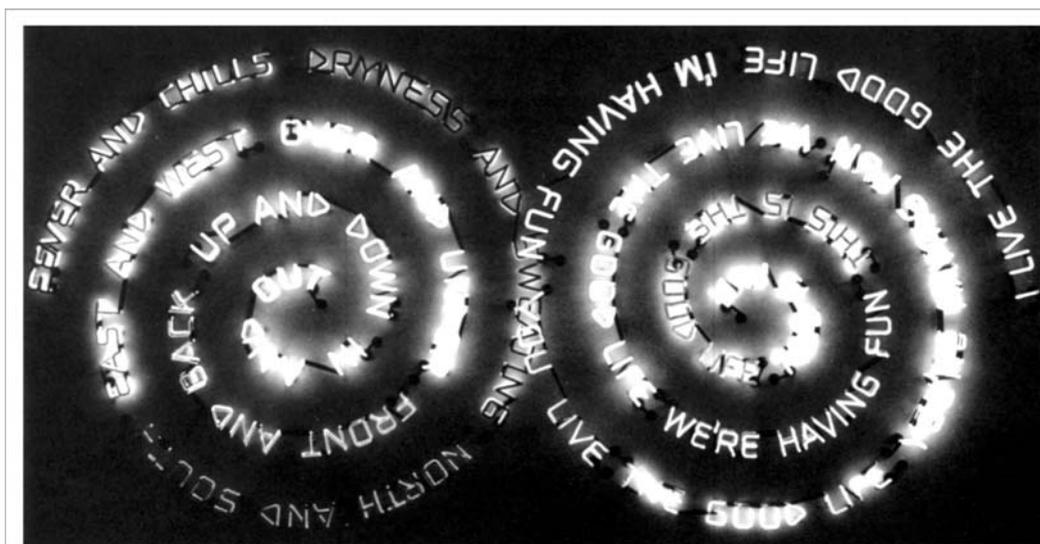
Paul y Camille Oliver-Hoffmann, Chicago.

De esta manera, el autor crea un campo visual y sonoro ambiguo que contraría la lectura.

En otras ocasiones, trabaja con la tensión que producen dos tipos de información que no tienen una relación de sentido. Así por ejemplo, en la instalación *Divirtiéndose, buena vida, síntomas*, realizada en 1985, relaciona dos espirales de neón con una par de monitores, uno al lado del otro. En uno, se observa una mujer que conjuga diversos juicios y actitudes mientras que un hombre en la pantalla de al lado, los cita con

un ritmo desacompasado. El gui3n y los enunciados recuentan diversos estados mentales y funciones org3nicas, para acabar con *yo pago, t3 pagas, nosotros pagamos, 3ste es el pago, no quiero morir, t3 no quieres morir, nosotros no queremos morir, esto es temer a la muerte.*

*Nauman*, en esta 3ltima frase acerca al espectador hacia un deseo com3n, pero a la vez lo distancia por el temor hacia un final individual. De esta manera, conduce el lenguaje hacia la afirmaci3n *Wittgensteniana* de que *el significado de un vocablo no es intr3nseco ni proviene del diccionario, sino que es algo manifiesto en el uso*, y por lo tanto en la experiencia individual y colectiva.



*Divirti3ndose / Buena Vida, S3ntomas*, 1985

Sperone Westwater Gallery, New York.

En otros neones, los recursos de repetic3n experimentados anteriormente se sustituyen por dislocaciones sint3cticas. Es decir, cambios inesperados en el orden de las palabras realizados a partir de la inversi3n de letras, como por ejemplo en la obra *Guerra cruda (War / Raw)* y que persiguen evidenciar dobles lecturas impl3citas u ocultas en un

significado, derivando más de una lectura connotativa con un contenido social.



*Comer / Muerte, 1972*

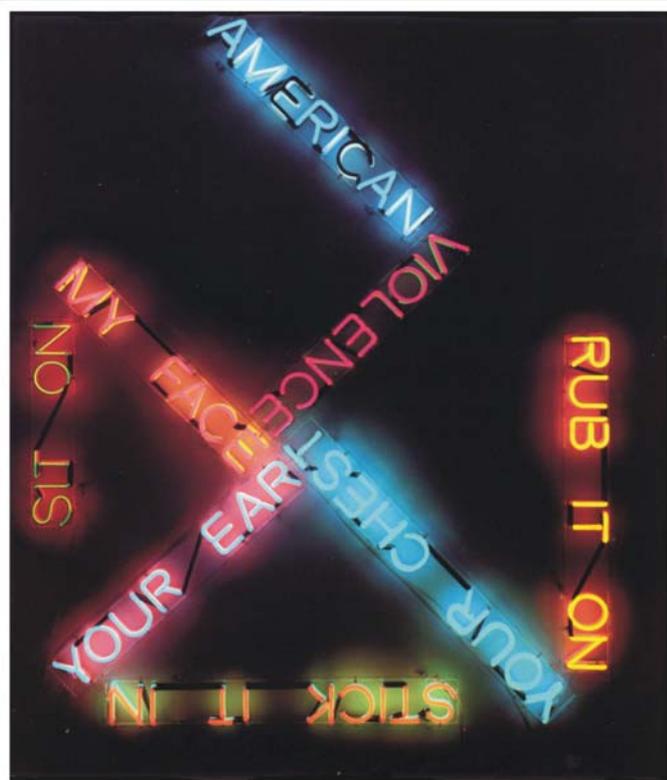
Igualmente, produce contradicciones de sentido o relaciona términos opuestos como vida-muerte, sexo-muerte... aislando la raíz escondida en la palabra más larga. Su objetivo a partir de estas contradicciones es generar en el espectador preguntas más que plantear respuestas.

Así por ejemplo, visionando la obra *EAT / dEATH (Comer / muerte)* nos planteamos el sentido de la acción implícita a la palabra y la relación de sentido entre ambos términos: ¿comemos para vivir o para no morir? ¿El hecho de comer es signo de nuestra vitalidad o manifiesta nuestra condición transitoria, al igual que el sentido de la vida lo revaloriza nuestra propia condición de mortales?

No solamente, la palabra, el lenguaje y la dislocación del sentido o la designación en otras ocasiones de juegos con palabras que responden a categorías de seres, como el neón con forma de flecha *Naturaleza humana / Naturaleza animal*, son planteados en estas obras. Si no

también, su propio carácter cromático que posee la cualidad de reforzar y sugerir imágenes derivadas de los significados barajados en la enunciación.

Este es el caso de la obra *Violencia americana* y los dos efectos de sentido que produce, en primer lugar se deriva un sentido a través del texto que el lector interpreta. En segundo lugar, la visión a distancia de la pieza se percibe como una forma de cruz gamada provocada por la reverberación del neón. La palabra se ha disuelto en la luz, pero su sentido más contundente ha aparecido a través del



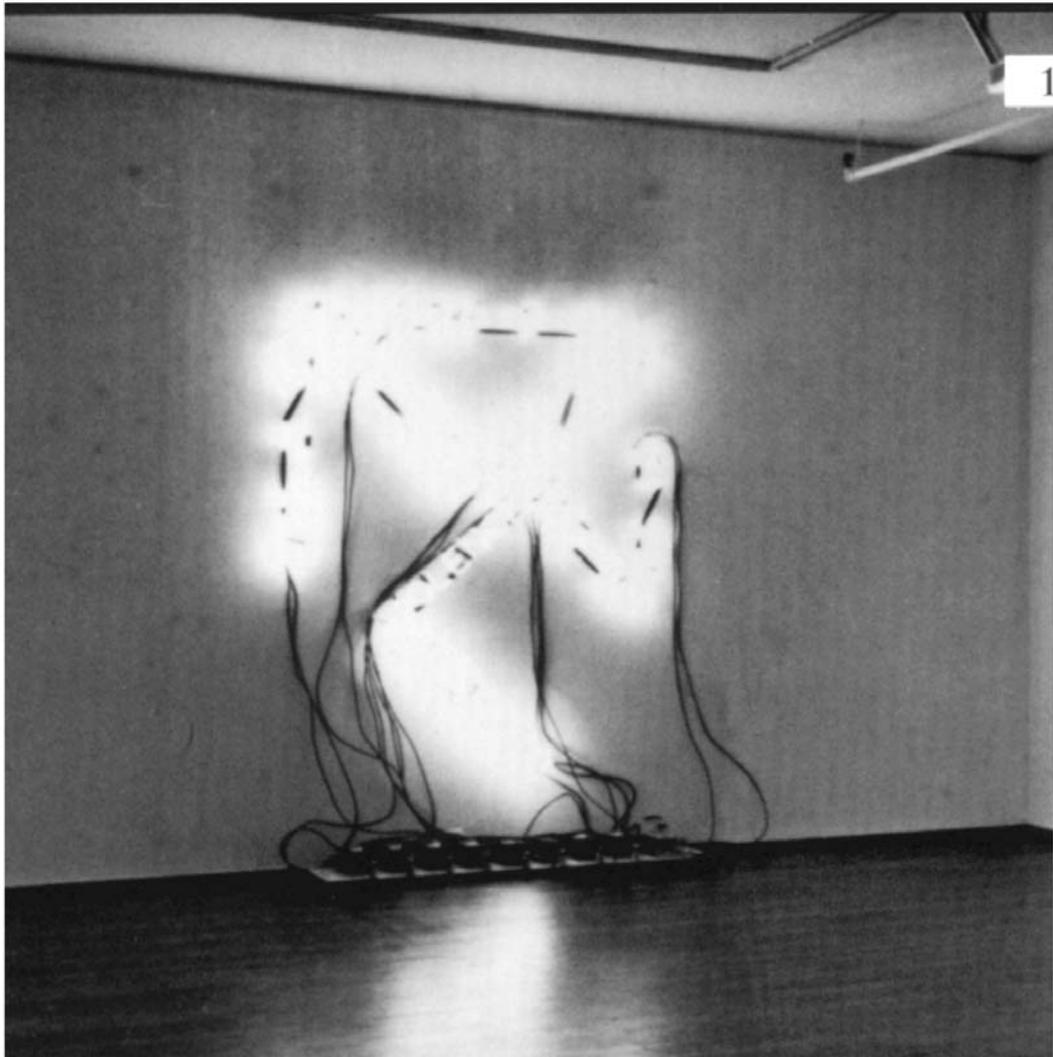
*American Violence*, 1981-82

aura del neón, como una imagen mental, persistente y alucinatoria que nos habla más allá de la palabra.

Este juego entre la palabra amplificada por la imagen o el sonido o expandida a través de la luz y el juego que se produce en la visión a una cierta distancia por la organización estructural de las palabras, conlleva su tratamiento como imagen perceptiva que convierte al sujeto, en este caso espectador, como ámbito experimental de pruebas y contrapruebas donde los enunciados y las palabras cobran sentido a través de la experiencia.

De esta manera, *Nauman cuestiona palabras con el objeto de devolverles uso y las utiliza en contextos y formas inesperadas para sondear un significado potencial*<sup>24</sup>.

La serie de neones con un referente figurativo<sup>25</sup> de silueta, se articulan de manera equivalente a los juegos textuales de las piezas



*American violence, 1981-82*

Vista panorámica de la pieza instalada en la Galería Leo Castelli, New York.

---

<sup>24</sup> Storr, R. *Más allá de las palabras*. Texto de presentación en el catálogo *Bruce Nauman*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994.

<sup>25</sup> En su sentido lato, que utilizan el cuerpo humano, su figura.

---

anteriores. Las siluetas presentadas de perfil nos remiten a acciones, actividades y expresiones humanas en las que se entrecruza lo poético y lo vulgar e igualmente, las posiciones de los grupos y su iluminación programada están encadenadas unas con otras tal como acontecía con los juegos de palabras.



*Sexo y muerte por asesinato y suicidio, 1985*

Dorothy Zeidman.

En todas ellas, la diversidad de efectos utilizados en la iluminación parcial de las figuras que se emparejan simultáneamente en *tempos* distintos, provoca un efecto de circularidad y retroalimentación constante al observar las obras. De esta manera, el autor nos remite a fragmentos

de conducta de la experiencia humana, diaria y cotidiana situándonos en el *impasse* de la monotonía, la repetición y la espera.

Así en unas ocasiones los neones se encienden de detrás hacia delante, organizados por niveles o estratos, en otras ocasiones se encienden por pares o grupos de manera alterna hasta provocar un fogonazo simultáneo de todos ellos sobreexcitando nuestra retina.



*Bienvenida al payaso soez, 1985*

Colección Udo y Anette Brandhorst, Colonia.

También las formas o siluetas se duplican y desplazan imperceptiblemente, creando por el efecto y el contraste cromático del color de los neones dobles lecturas simultáneas de la acción que representan.

Se produce una constante alusión a la vida y la muerte en todos los neones realizados en los ochenta. El sexo es introducido en la lectura visual de los mismos, como un elemento que encarna la vitalidad activada por la condición mortal del ser humano. De ahí, que en el neón que representa a *El Ahorcado*, se produce el efecto de la figura viva con el pene en reposo, que sufre una erección en el momento la figura queda ahorcada.

En todas estas piezas, nos remite a situaciones de represión, de sumisión y de mortalidad, utilizando en todas ellas el elemento grotesco de la sexualidad que se activa como un post-efecto en cadena. *Nauman*



*Habitación que ha dejado fuera a mi alma/Habitación insensible, 1984*

Instalación en la Galería Leo Castelli, New York.

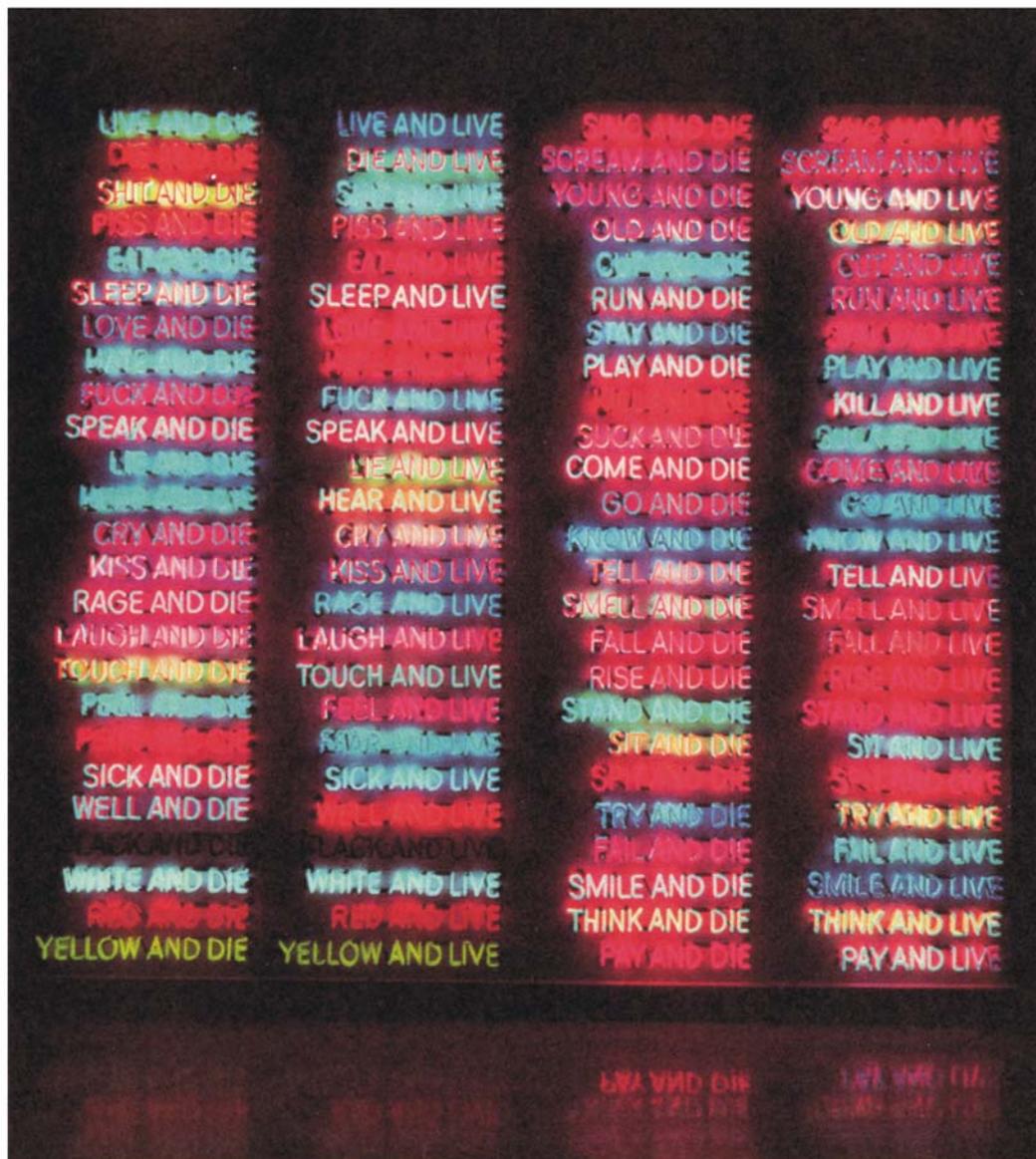
nos provoca más allá de las imágenes, una lectura subliminal en la que nos cuestionemos nuestra propia libertad y existencia ante los códigos sociales y educacionales.

Por esta razón, sus textos sonoros en las vídeo instalaciones y visuales en los neones, nos recuerdan con su cantinela formas y expresiones aleccionadoras, cuya repetición nos dirige al sin sentido de su contenido más que a la creencia en su trascendencia y en su verdad.

En definitiva, los contenidos visuales y textuales de las obras realizadas en neón son vitales y crudos, la circularidad de sus cantinelas, a la vez chispeantes por el cromatismo, amplían la crudeza temática y transforman la cadencia del *staccato* visual como si se tratara de un sonido parodiando los tópicos y el uso que se hace de ellos.

*Nauman* nos provoca, nos sitúa, nos convierte en elementos de su propia obra, activando, dislocando, reorientando nuestra percepción del espacio, del tiempo y del sentido. Así, en la instalación *Habitación que ha dejado fuera a mi alma, habitación insensible* nos hace recorrer un espacio con estructura axial iluminado por una luz verdosa que baña sus pasillos y la intersección de los mismos, su cuerpo central, para orientarnos al salir del habitáculo hacia un enorme panel de neón en el fondo de la galería, *Cien viven y Mueren*, en el que se encienden por grupos de color distintos textos: Vive y muere/Muere y muere/Caga y muere/Mea y muere/Come y muere/Duerme y muere/Ama y muere/ Odia y muere/Folla y muere/ Habla y muere/Miente y muere/Oye y muere/Llora y muere/Besa y muere/Encolerízate y muere/Ríe y muere/Palpa y muere/Siente y muere/Teme y muere... En la siguiente columna las mismas frases terminan con Vive y las otras dos columnas siguen la misma estructura pero en torno a un nuevo conjunto de palabras: Canta, Grita, Joven, Viejo, Corta, Corre, Permanece, Juega, Mata, Chupa, Ven Vete, Conoce, Di Huele, Cae, Levanta, En Pie, Siéntate, Escupe, Trata,

Fracasa, Sonríe, piensa, Paga. Al final de la secuencia, dan todos un fogonazo final que nos sume en la obscuridad, en nuestra inconfirmable identidad.



Cien viven y mueren, 1984

Dorothy Zeidman

## *SEGUNDA PARTE*

*Las Tipologías del Entre  
Coincidencias desde la Diversidad*

*Et si vous vouliez patienter un peu en ces lieux, vous sauriez que je ne peux dominer la situation, ni la traduire ni la décrire. Je ne peux pas rapporter ce que s'y passe, le raconter ou le dépeindre, le pronocer ou le mimer, le donner à lire ou à formaliser sans reste. Je devrais toujours reconduire, reproduire, laisser se réintroduire dans l'économie formalisatrice de ma relation, chaque fois surchargée de quelque supplément, l'indécision que je voudrais y réduire.*

Jacques Derrida  
La Vérité en Peinture

En esta segunda parte de nuestro trabajo original de investigación, nos ocuparemos de determinar a través del contraste entre la obra de los artistas cuya obra hemos descrito en la primera parte, los conceptos coincidentes en sus procesos artísticos, desde la divergencia de sus investigaciones personales.

Estos conceptos, no sólo existen en su obra como sustrato que ha generado sus investigaciones configurando su lenguaje personal, sino que han sufrido también una evolución semejante.

Nos centraremos pues, en la evolución de este capítulo, en desvelar y evidenciar qué conceptos y factores son equivalentes y cómo éstos han supuesto un proceso de elaboración basado en una serie de premisas que resultan ser comunes, a pesar de pertenecer a ámbitos de actividad diferentes.

Trataremos en definitiva, los siguientes apartados:

1. Los aspectos relativos a la forma entendida como estructura y dentro de esta noción, la definición de la tipología y el concepto de lo seriado dentro de los tres procesos artísticos que hemos seleccionado para este trabajo de investigación. Este aspecto ha conllevado la crítica y ruptura del sentido tradicional de la funcionalidad de los objetos y de los medios técnicos, así como una nueva consideración de los factores que intervienen interrelacionadamente con dichos conceptos.
2. Los aspectos relativos a la forma entendida como figura<sup>1</sup>, en cuyo caso hemos observado la existencia de la geometría.

---

<sup>1</sup> *Al hablar de la "forma", nos referimos a dos propiedades muy diferentes de los objetos visuales: (1) los límites reales que hace el artista: las líneas, masas, volúmenes y (2) el esqueleto estructural creado en la percepción por esas formas materiales ... La imagen que desempeña el papel rector en la mente del artista no es tanto una anticipación fiel de cómo será la pintura o la escultura acabada, cuanto principalmente el esqueleto*

Observaremos de qué modo se trabaja en las obras, qué nexos tienen con sus referentes simbólicos y qué significado adquieren dentro de una *Teoría Posmoderna*.

3. Perspectivas y Percepciones relativas a la forma, que presuponen la inclusión del punto de vista del espectador o punto de fuga en las obras, la inclusión del escorzo y de los planos inclinados respecto de las configuraciones axiales rectangulares propias de los sistemas de representación tradicionales y la inclusión de elementos distorsionantes dentro del ámbito de la percepción sensorial.
4. Los *Espacios Intersticiales*. El concepto de espacio y el concepto de tiempo dentro de los procesos, entendido tanto como un objetivo generador que los artistas se plantean como un concepto movilizador a la par que como un resultado de la configuración formal.
5. Los referentes formales y temáticos. La coincidencia de selección de espacios y su vinculación con los temas, así como el sentido de la lectura simbólica de los mismos.
6. Los recursos utilizados: sistemas de realización y presentación de las obras, materiales y medios técnicos utilizados. Su evolución.
7. La utilización del color.
8. Influencias estilísticas: la absorción y el reciclaje para ir más allá de los maestros. La *Deconstrucción* como revisión crítica de las categorías de representación en los ámbitos culturales.

Los ocho apartados citados serán analizados a continuación de una manera encadenada. No podemos diseccionar por apartados la obra, ya que la mayoría de conceptos conllevan diversos factores que se

---

*estructural, la configuración de fuerzas visuales que determina el carácter del objeto visual*. Cit. Pág. 111 en Arnheim, R. *Arte y Percepción visual*. Alianza Forma. Madrid 1985.

---

interrelacionan y se entrelazan en diversos ámbitos de la representación, y por tanto tienen más de una lectura funcionando como dobles enlaces en la configuración de los proyectos. Es decir, encontramos factores que se manifiestan implícitamente con determinados conceptos más genéricos, pero a su vez derivan otras relaciones con factores de otros estratos o ámbitos de lectura de la obra. Por lo tanto, seguiremos un orden de partida para establecer las coincidencias entre los tres artistas dentro de los ámbitos citados, pero sin romper la interrelación de los mismos.

### *Preliminares.*

Paralelamente a la idea de pérdida de lugar y la ruptura de la lógica del monumento<sup>2</sup>, consideradas como categorías históricas fundamentales de la escultura, se produce en la pintura la ruptura del valor categorial de originalidad y unicidad, con lo que sus procesos conceptuales y técnicos se re-sitúan en los límites de los valores de igualdad y reproductibilidad de la imagen que pugnan con el original<sup>3</sup>.

La ruptura del sentido aurático de la obra de arte, asociada a la unicidad de la imagen producida en los procesos pictóricos tradicionales, acuñada por *Benjamin*, que acontece con los nuevos medios de reproducción técnicos propios de la sociedad industrial, no provocará la transgresión del original en el terreno de la pintura hasta la asunción de la fotografía y los nuevos sistemas de producción y reproducción de la imagen como medios técnicos específicos con valores icónicos y

---

<sup>2</sup> KRAUSS, R. En el campo expandido.

<sup>3</sup> La estima del original y el menosprecio de la reproducción suponen una determinada concepción de “lo artístico” a la cual se suman factores históricos y culturales muy complejos que podemos tratar de resumir provisionalmente mencionando los aspectos siguientes:

- a) Muchas obras “artísticas” del pasado no se realizaban industrialmente porque no existía la posibilidad técnica ni tampoco la sociológica (¿cuántos compradores iba a haber de productos que sólo interesaban, o podían pagar un grupo o una persona concreta?).
- b) Algunos modos comunicativos eventualmente socializados del arte del pasado hacían innecesario el planteamiento multiplicador (gran lienzo, pintura mural ...). Cuando era preciso no se dudaba en industrializar la producción para satisfacer la demanda amplia para un producto concreto (retratos standard o muchas obras religiosas, casi idénticas, salidas de un mismo taller).
- c) La conversión de la obra de arte en mercancía de privilegio que favorecía, tanto al poseedor-de-ciertas-obras, como al realizar de las mismas, exigía también la limitación del número de productos para evitar su devalorización. Esto contribuyó a que al llegar los medios masivos se les negase la “artisticidad” otorgada a otros procedimientos tradicionales (pintura de caballete, escultura ...).
- d) El deseo de aniquilar la incidencia positiva del arte en la praxis social, fomentó el mito del arte como plasmación única de un momento irrepetible de autoexpresión por parte del artista-genio, sin vinculaciones con la realidad productiva o la lucha de clases.
- e) El olvido o la relegación de las prácticas pasadas que no supusieran la aceptación implícita de la mayoría de las premisas anteriores: Artes “menores” como el grabado, la cerámica, las producciones pictóricas de talleres “provincianos”, etc. Para fechas más recientes, negación sistemática de los logros expresivos alcanzados por los medios icónicos.

significativos propios derivados de su función, y siendo entendidos éstos como lenguajes particulares.

En los capítulos anteriores hemos visto cómo interpretaban los tres artistas, desde enfoques y ámbitos de actividad diversos los conceptos de espacio y de tiempo y las diversas categorías de función en los ámbitos de la escultura y la arquitectura y como esto ha sido clave en las consideraciones previas a los procesos artísticos, dentro de unas coordenadas que atienden a objetivos críticos que actúan sobre las categorías históricas.

La ruptura del objeto entendido como volumen exento en conexión con la idea de monumento y la reconsideración del edificio con función de refugio, han implicado conceptos de espacio y de lugar abiertos, en los que intervienen los procesos perceptivos del sujeto, del espectador o del transeunte, tanto como el valor función.

En consecuencia, la escultura y la arquitectura han variado sus categorías formales y organizativas de carácter histórico en orden a la idea de generar *datos* mediante intervenciones puntuales en espacios dados, interiores o exteriores, privados y públicos, con los que reconstruir o conformar nuevos conceptos de espacio y de tiempo, a través del recorrido perceptivo de un supuesto espectador que ha sido considerado a la hora de diseñar el objeto y el lugar.

Se abandonan las formas unitarias, sean objetos o edificios, para dar paso a espacios para la transacción, espacios de paso en los que es fundamentalmente necesaria la percepción e interpretación activa del espectador que pasa a formar parte de la obra como elemento activo sin el cual ésta no se completa. Son espacios multifunción en los que predominan las estructuras fenomenológicas, las cuales se configuran mediante un entrecruzamiento de lo topológico –referente a la

configuración del terreno o el lugar elegido-, con lo euclidiano que responde a los términos geométricos que se plantean desde la matemática.

Las estructuras fenomenológicas, son aquellas organizaciones formales en las que prima la experiencia perceptiva del espectador, que situado ante el discurso artístico lo examina e interpreta imbuyéndole significado mediante su aprehensión sensorial y su conocimiento.

Según *Ferrater Mora*<sup>4</sup>, cuando en la época actual se habla de *fenomenología* se tiende a entender por ella a la *fenomenología de Husserl*. Por este motivo nos referiremos a la *fenomenología Husserliana* entendiéndola como “método” y como “modo de ver”.

*Es preciso mostrar que las leyes lógicas son leyes lógicas puras y no empíricas o trascendentales o procedentes de un supuesto mundo inteligible de carácter metafísico. Sobre todo es preciso mostrar que ciertos actos como la abstracción, el juicio, la inferencia, etc... no son actos empíricos: son actos de naturaleza intencional que tienen sus correlatos en puros “términos” de la conciencia intencional. Esta conciencia no aprehende los objetos del mundo natural como tales objetos, ni constituye lo dado en cuanto objeto de conocimiento: aprehende puras significaciones en cuanto son simplemente dadas y tal como son dadas.*<sup>5</sup>

El método fenomenológico consiste pues, en examinar todos los contenidos de conciencia, pero en vez de dictaminar si tales contenidos son reales o irreales, ideales o imaginarios, etc., se procede a examinarlos en cuanto son puramente dados. La fenomenología es una

---

<sup>4</sup>Ferrater, Mora, J. Diccionario de Filosofía abreviado. Ed. Edhasa, Barcelona 1994 en definición de Fenomenología.

<sup>5</sup> Idem. Cit. 4.

pura descripción de lo que se muestra por sí mismo de acuerdo con *el principio de los principios*: reconocer que “toda intuición primordial es una fuente legítima de conocimiento, que todo lo que se presenta por sí mismo ‘en la intuición’ (y, por así decirlo, ‘en persona’) debe ser aceptado simplemente como lo que se ofrece y tal como se ofrece, aunque solamente dentro de los límites en los cuales se presenta”.

La *Fenomenología* no presupone nada: ni el mundo natural, ni el sentido común, ni las proposiciones de la ciencia, ni las experiencias psicológicas. Se coloca antes de toda creencia y de todo juicio para explorar simplemente lo dado.

En definitiva, la *Fenomenología de la Percepción* desemboca en una *Fenomenología de la Semiosis*, sólo que bajo este aspecto, la Semiótica más bien se inclina hacia la constitución del significado y no hacia el uso de los significados constituidos y codificados que nos propone la cultura... De ahí una Semiótica que refleje no solamente las convenciones que rigen el funcionamiento de los signos, sino incluso los procesos de producción de los signos y de reestructuración de los códigos.

En estos preliminares, vamos a citar aquellas categorías y valores de la pintura en los que podemos observar un paralelismo respecto de lo acontecido en sus campos afines de la escultura y la arquitectura. Consideraremos estas notas como un apunte de los inicios de ruptura que se tradujeron en su día, igualmente en términos de transgresión y alteración de los límites y funciones del ‘cuadro’ entendido como superficie – soporte portadora de una imagen única original.

*Primeras transgresiones. El concepto de lo seriado y la imagen*

Con la aparición de los sistemas de reproductibilidad técnica fruto de la *Revolución Industrial*, la producción de imágenes tipo de una determinada sociedad, amplía el espectro de posibilidades y procesos de trabajo tanto en el ámbito de la técnica como en el ámbito de los conceptos.

La caída del concepto idealista de la unicidad del producto artístico, ya evidente en nuestros días, nos permite considerar a los medios icónicos como ejemplos logrados, ya que su especificidad artística no se ve traicionada por el modo socializado de comunicación, la impresión y distribución masivas, sino que es solidaria con él.

Así, el impacto que las nuevas condiciones sociológicas de la *Civilización de la Imagen*, abocada al consumo masivo de lo “superfluo”, produce en el campo de las artes de “élite” a comienzos de los años sesenta determina, en primer lugar, un planteamiento crítico de todas las condiciones, valores y productos de esa nueva civilización, a la par que cuestiona los ya existentes considerados en el ámbito de la tradición.

Acogiéndose a esta propuesta, el *Pop Art* realiza una tarea de aprovechamiento constructivo y desmitificador, de los productos de la cultura de masas (cine, comics, publicidad...). Frente a lo que se ha dicho, el *Pop Art* no niega las modalidades comunicativas de los nuevos medios, sino que, hipertrofiando y descontextualizando sus lenguajes, llega a proponer una reflexión sobre los mitos que estos medios vehiculan e inicia el camino para la expansión de los límites del campo de la imagen representativa.

Consecuentemente, se aceptarán las premisas lingüísticas y los medios técnicos de los *Mass Media*, tratando de cuestionar el entorno

sociocultural que generan y sus valores de manipulación y cambio e implícitamente, las categorías y los valores productivos tradicionales que se consideraban primordiales para la cualificación de un objeto como artístico.

La noción de imagen tipo<sup>6</sup> procedente del campo de la fotografía y los sistemas de impresión, que es readaptada en el medio pictórico, así como los procesos que se generan de carácter intermedio entre el original y la copia, será un elemento fundamental que ha promovido las primeras y diversas transgresiones en el campo de la pintura.

Así por ejemplo, el monotipo o el *blotted line* y las diversas modalidades de impresión elemental de imágenes y estarcidos, sitúan inicialmente la obra de arte a medio camino entre las nociones de original y autoría y la reproducción en serie. De esta manera, las obras atienden a una temática crítica que tiene por objetivo movilizar y cuestionar los valores asociados a la representación artística dentro de las categorías y los sistemas de representación tradicionales

La herencia inmediata de esta innovación, que comenzó a atravesar los límites de la modernidad hacia las bases de la *Posmodernidad*, fue precisamente la asunción de lenguajes dentro de medios técnicos que implicaban la reproductibilidad técnica y la revalorización de las posibilidades abiertas y diversas, que su característico lenguaje podía proporcionar a la investigación artística.

Así, nos acogeremos a una noción de *tipo* con acepciones que se desdoblán en los diversos niveles correspondientes al proceso artístico y que pueden analizarse desde diversas ópticas o planteamientos, como es

---

<sup>6</sup> Entendemos en esta noción las imágenes icónicas con características formales derivadas del propio medio técnico que las vehicula. La imagen tipo es la referida al campo de referentes formales admitidos como ejemplares representativos.

el nivel temático-referencial, el nivel técnico-conceptual y el nivel estrictamente técnico.

Etimológicamente, el significado de *tipo* procedente de la palabra griega *τυπο* se asocia a las ideas de huella y modelo, que por definición están ligadas al *arquetipo* entendiendo este concepto como espécimen prototipo, considerado ejemplar de una especie, bien teórico o bien existente en la realidad y que como tal reúne en él, el más alto grado y con la mayor pureza las cualidades peculiares de ella.

En el contexto de nuestra investigación y dentro de un proceso creativo que se centra primeramente en lo seriado, por su oposición a la unicidad y por su producción a partir de un modelo o elemento base y las variaciones que a partir del mismo se desarrollan dentro de los niveles formales, el tipo obedecería conceptualmente a los símbolos representativos que son tomados como tema para la serie, en la medida que remiten o se asocian formalmente a aquellos elementos, seres u objetos reconocibles por la colectividad, esto es en un nivel del proceso temático o conceptual.

En los niveles técnicos, consideraremos el tipo como un elemento base o mínima dentro del conjunto de imágenes resultantes, para la producción y la reproducción de la imagen. Es decir, aquellos elementos matriciales dentro de una serie de imágenes iguales o similares, como por ejemplo el cliché fotográfico o la pantalla de seda que funciona como un equivalente al tipo de imprenta. Igualmente, podemos considerarlos dentro del proceso creativo, como un elemento mínima con carga referencial que nos sirve para la producción de la serie y que deberá unificarla formal y significativamente, dando lugar a las distintas variaciones que se acogen a su forma.

Consecuentemente podemos inferir que en lo técnico el tipo conlleva no sólo la forma, sino también las claves constructivas y estructurales para la reproducción en serie, estableciendo un modelo formal y técnico que presupone todos los aspectos cualitativos de forma, color, composición u organización estructural, escalas, etc., los cuales serán asociados a diversas funciones y sus mensajes.

En este sentido, podemos decir que tanto lo funcional como la serie son desde la revolución industrial, conceptos y valores dentro de los procesos artísticos y que estos, definen una estética propia o particular de una manera definitiva en la *Sociedad Post-moderna*.

Dentro de este medio, son obras ejemplares en las que podemos analizar estos aspectos, la obra realizada por *Andy Warhol* por observar en ella una vinculación directa con la utilización directa del tipo entendido como una imagen matriz, que dentro de un proceso seriado basado en la repetición de imágenes ha cuestionado los valores categoriales de la representación pictórica.

Él junto con otros artistas como *Jaspers Johns*, *Anselm Kiefer*, *Rauschenberg*, *Frank Stella*... determinan a partir de la década de los sesenta un núcleo creativo en el que se producen los primeros *Híbridos* como alternativa a los procesos artísticos tradicionales, aunque su resultado a medio plazo no haya supuesto una ruptura radical con los movimientos modernos.

*Variaciones.*

*La ruptura de las categorías o el doble juego de interpretación entre el contenido y la superficie de la obra*

La idea de repetición entendida como la redundancia de una misma imagen, implica directamente la noción de frecuencia informativa. Esta frecuencia de repetición de la imagen, de alguna manera pretende anular la contundencia de la primera lectura que ofrecería una imagen única y aislada.

La repetición infinita, o un número de veces suficientemente amplio de un cliché, de una toma fotográfica instantánea del objeto, elimina la eventual magia que podía nacer del valor carismático del símbolo, siendo este aspecto una característica que acontece dentro de una sociedad marcada por la producción en masa.

La consideración de que los contenidos corresponden al medio de comunicación formal, nos sitúa en los límites de la valoración del estrato superficial de la obra y por lo tanto, en el ámbito de los aspectos relativos al medio técnico que conllevará diversas características visuales, formales y funcionales que en sí mismas, por producirse dentro de una concepción sociohistórica determinada, son portadoras de referencias significativas e iconográficas que serán aprovechadas como pretexto temático.

Dentro del ámbito de la funcionalidad de los objetos y de los diversos medios técnicos implícitos, que están vinculados a unos objetivos de diseño y producción, el hecho de crear una *dis-función* consistirá inicialmente, en la finalidad de extrapolar los medios técnicos de reproducción industrial en masa a la superficie del cuadro o a la producción de esculturas.

Esta ha sido una de las primeras alteraciones que son producidas, no tanto por el hecho técnico en sí, sino por el concepto que presupone la técnica. Igualmente, estas alteraciones se dirigen hacia la movilización crítica de las categorías y funciones de la pintura y de la escultura, evidenciando oposiciones entre los valores del símbolo y la trivialización del mismo, al presentarlos como objetos de decoración sin aparente contenido trascendental y por lo tanto, subvirtiendo con ello la temática eidética de carácter histórico.

El factor repetición evidencia o simultanea en consecuencia, los dos opuestos que han sido considerados categorías fundamentales dentro de la historia del arte: la noción de originalidad vinculada a la autoría y combinada con la repetición, como pérdida del valor original gracias a la reproductibilidad técnica.

Las técnicas industriales de reproducción en serie combinadas con técnicas de reproducción directa producen resultados que se encuadran dentro de la semiimpresión y el semioriginal, que eran en los inicios de la era industrial el producto de una manufactura.

Así por ejemplo en los primeros trabajos de *Warhol*, la técnica del *blotting* o *blotted line*, los estarcidos y los tampones realizados con madera de balsa, se aplican en orden a la idea de traslación del sistema de división del trabajo propio de las sociedades industriales y post-industriales. De manera implícita, surge un nuevo concepto del artista y del arte, lejos del idealismo propio de las vanguardias que surgieron con planteamientos opuestos a los productos de diseño, fruto de los primeros sistemas de producción industrial de imágenes y objetos.

Por otro lado, estas técnicas producían unos resultados estéticos que obedecían a un grado de ambigüedad un tanto elemental, el cual planteaba una cuestión relativa a la nueva cualificación de los objetos,

que nos conducía a preguntarnos en primer lugar a qué campo pertenecen y en segundo lugar, si son originales o son múltiples.

La progresiva absorción de técnicas procedentes de estos campos afines, tanto en el ámbito de la pintura como en el de las artes plásticas en general, ha tratado de provocar por un lado, una mayor dificultad en definir su contenido entrando en una *tierra de nadie categórica* según palabras de *Barnett Newmann*.

Por otra parte, la aparición de definiciones elásticas acogen cualquier elemento en su campo, en orden a la creación de un discurso dentro del *todo vale*, en el que el primer paso ha sido la ruptura del original y la asunción inicial de los sistemas técnicos del mundo industrial, centrando el hecho creativo en un proceso artístico que se opone a lo único, mediante la primacía en la producción artística de un concepto de lo seriado que se define históricamente por los valores de igualdad y reproductibilidad en la técnica.

Cuando el *Pop-Art* y otras tendencias figurativas o no, como el *Minimal*, la *Nueva Abstracción*, etc., han realizado series por procedimientos artesanales o industriales<sup>7</sup>, no han tratado de utilizar ninguna de las premisas de la moderna sociedad de masas como es el abaratamiento del producto por la multiplicación indefinida, la amplitud en los canales de distribución y comercialización, la tendencia a la eliminación del carácter de excepcionalidad de la obra, etc. Por el contrario, en ocasiones sí ha sido manipulada una falsa noción de difusión que es, de hecho, muy restringida, con el fin de ampliar el volumen de negocios frente a una clase social en trance de ascensión que necesita o puede necesitar símbolos evidentes de prestigio cultural.

---

<sup>7</sup> Recordemos la producción de múltiples.

Así pues, entendemos que dentro de este ámbito abierto al todo vale, evolucionan diversos procesos formales en los que interviene la noción de *lo seriado* y que inicialmente, podremos definirla de la siguiente manera:

1. En primer lugar, obedecerá al desarrollo de estructuras formales tanto bidimensionales como tridimensionales, en las cuales la serie se limitará inicialmente al carácter de igualdad y la repetición de un elemento base o mínima, con el que se crea una red o estructura más compleja a modo de progresión matemática creciente. En este sentido, enlazará con un concepto modular generativo, que se dará en el ámbito formal y en el ámbito material.

2. Una segunda acepción correspondería al desarrollo de objetos o formas, en los que se mantiene un elemento formal base a partir del que se producirán variaciones. O bien, un sistema constructivo que otorga cualidad formal y estructural a un conjunto de objetos, y por lo tanto este sistema adquiere el carácter de estructura-tipo dentro de un conjunto de obras. En este sentido, enlazará con un concepto modular en el ámbito estructural y organizativo.

En este sentido, y en procesos creativos determinados, observamos un concepto de serie que trasciende la mera repetición formal para convertirse en una clave constructiva conformando por lo tanto, parte del código de una obra tanto en la consideración de la forma como en la consideración de los recursos de montaje.

Consecuentemente la consideración del *tipo* es por lo tanto, una clave constructiva en la que se dan elementos unificadores dentro del ámbito formal. De esta manera, el *tipo* tendrá un carácter matricial<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Forma primera que ha dado origen a las otras que constituyen una red u organización.

generativo, es decir, dará lugar a diversas variantes formales en la evolución de la obra e igualmente, éste determinará tanto el procedimiento como los significados que desde la técnica y dentro de un ámbito de producción industrial, serán relacionados con los objetos.

Según este principio, tanto en el ámbito formal como en el ámbito estructural, podemos diferenciar entre una matriz repetitiva y una matriz generativa.

3. En tercer lugar la serie se referirá en los niveles de concepto, a la interrelación temática entre obras producidas en distintos periodos temporales que han sido tratadas desde diversas propuestas técnicas y materiales. El concepto de lo seriado dentro de la temática implicará pues, la revisión que los artistas hacen de su propias obras y lenguaje, a través de nuevas propuestas.

Así pues, afirmar que la técnica arrastra su propio concepto significa: que un discurso producido dentro de un proceso determinado por procedimientos, con unos valores funcionales históricamente conocidos y determinados, como son la reproductibilidad y la igualdad, debe servir para cuestionar desde una óptica afín –la de los procesos artísticos- los medios y contenidos que se relacionan en el marco sociocultural, donde ha acontecido dicho procedimiento bajo unas condiciones determinadas.

Si el arte asume unos condicionantes técnicos propios de la sociedad industrial, descontextualizándolos de su función originaria, es precisamente para cuestionar aquellos contenidos a los que se asocian dichos productos e imágenes.

En definitiva descontextualizar la reproductibilidad técnica conllevará el objetivo de crear una *dis-función* en sus procesos técnicos y

en consecuencia, utilizarlos produciendo índices de ambigüedad impropios que los resitúa en un campo sociocultural con un valor de cambio distinto al que le correspondería habitualmente.

### *La noción de matriz como clave de los procesos artísticos*

Dentro del concepto de serie, la existencia de elementos formales y materiales que cumplen una función de nexo común dentro del conjunto de las obras, nos lleva a observar una cualificación de los mismos que atiende a la idea de matriz.

Utilizamos este término, entendiéndolo como un registro formal que es originario dentro de un conjunto más amplio de formas, por tener la capacidad implícita de sufrir modificaciones y variaciones formales y estructurales que dan lugar a objetos y formas semejantes.

Así pues, en el contexto de nuestro trabajo no consideraremos la matriz en el sentido tradicional de molde de reproducción cerrado que contiene todos los elementos para producir objetos e imágenes iguales.

Hablaremos de la noción de matriz considerada semiabierta en el ámbito formal, en cuanto esta puede producir diversas formas según sus posibilidades combinatorias intrínsecas. Esta idea generativa la tomamos en primer lugar, en el sentido geométrico de un elemento que al moverse en el espacio plano o en el espacio tridimensional, engendra diversas figuras o formas<sup>9</sup>, que se asociarán entre sí por semejanza formal.

---

<sup>9</sup> En sentido general la figura es equivalente a la forma, perfil o contorno de un objeto. Algunos autores distinguen entre figura y forma. Se concibe entonces la primera como el aspecto externo de un objeto, esto es, su configuración. La forma, en cambio, es el aspecto interno de un objeto, su esencia que se traduce en estructura u organización interna.

De esta manera, las matrices formales generativas adquieren el valor de una tipología con dos acepciones relacionadas y consecuentes, que surgen en la propia evolución de las investigaciones personales de los artistas y desembocan, en última instancia en la característica de autosemejanza.

Es decir, del carácter generativo de las formas por su capacidad de evolucionar y derivar otras formas secundarias, se progresa hacia formas autogenerativas. Y estas, implican no solo una forma externa sino un comportamiento estructural, la capacidad de expandirse e invaginarse como si se reinterpretaran a sí mismas.

*Según Aguilera Cerni, la tipología también se conecta con la iconografía pero teniendo en cuenta que, mientras en la primera se acentúan las notas estructurales y vinculadas al proceso productivo, en la segunda predominan la normativa sobre los atributos y las fórmulas para la visualización de las imágenes. En cualquier caso, las posiciones sobre la apreciación del alcance dable al criterio tipológico, se polarizan según se limite su eventual validez al establecimiento de clasificaciones históricas o a la búsqueda de constantes ahistóricas. Al margen de ambas posturas extremas, Argan estima que el proceso formativo de una tipología no es meramente clasificatorio y estadístico, sino un proceso que conduce hacia una precisa finalidad artística. En el campo arquitectónico, son dos los hechos fundamentales que abonan esta afirmación: primero, que las series tipológicas en la historia de la arquitectura, no se forman solamente en relación con las funciones prácticas de los edificios, sino sobre todo en relación con su configuración; y segundo, que si bien es posible designar múltiples clases y subclases tipológicas, las tipologías arquitectónicas se distinguen según tres grandes categorías (configuraciones totales de los edificios, elementos constructivos y elementos decorativos). La creciente industrialización de la arquitectura moderna, ha planteado el problema en términos que buscan la*

*determinación tipológica –y la diferencial- en la articulación de los espacios (Koning) y en la lectura del edificio como estructuración de la existencia activa (Bettini), coincidiendo con Argan, que ve en él un conjunto de experiencias expresadas mediante formas, y con Francastel, quien estima es la existencia misma del hombre. Por lo que el arte moderno se refiere, la incidencia de los “tipos” puede proceder, por ejemplo, de la escenografía (pintura de historia) o de la aceptación de convencionalismos para facilitar la comprensión (Romanticismo). Contemporáneamente, las tipologías –en pintura y escultura- se vinculan a la articulación de las diversas tendencias, caracterizadas por su pluralidad y contradicciones. No ocurre así con la urbanística (donde predominan las soluciones en bloques cerrados o abiertos), con la arquitectura y el diseño industrial, donde las componentes tecnológicas imponen con frecuencia tipos básicos generalizados aunque varíen y se sucedan los “modelos”<sup>10</sup>.*

Nosotros nos centraremos en el hecho productivo que pretende reciclar y readaptar tipologías que no tienen originariamente una finalidad artística y que descontextualizadas de su medio, han aportado a los procesos creativos propios del campo artístico, nuevos conceptos organizativos, técnicos y temáticos y en última instancia, han provocado nuevas revisiones sobre la concepción del espacio.

Los tres autores, especialmente *Eisenmann* y *Marco*, aplican una noción de la tipología desde el punto de vista formal y estructural, de una manera explícita en los fundamentos y evolución de su código artístico. *Nauman* sin embargo, trabaja la tipología de una manera implícita e indirecta, igual que su referencia a lo seriado es simbólica y alusiva, pero no estructural en cuanto a lo que se refiere a sus sistemas organizativos.

---

<sup>10</sup> AGUILERA CERNI, V. Y A.A.V.V. *Diccionario del arte moderno*. Fernando Torres Ed.Valencia, 1979

### *Tipologías y Estructuras dentro de la Serialidad*

La tipología tradicional, según *Eisenman*, viene marcada o establecida por las categorías y los conceptos de jerarquía, axialidad, lo cerrado y lo unívoco, la precisión, las simetrías estables, los ejes dominantes, las formas regulares y su clasificación.

Dentro de este grupo de categorías formales, el elemento tipológico es el elemento base para los desarrollos y la interrelación de los volúmenes en el proyecto arquitectónico. Dicho de otro modo, es lo mismo que el elemento modular que regula la configuración de un conjunto.

En este sentido, la tipología nos remite a los ámbitos de la forma, de la estructura y del espacio, de una manera encadenada. Como observaremos, no podemos disociar estos tres ámbitos, ya que las tipologías se adaptan y configuran a través de los desarrollos estructurales, una tipología espacial como resultado que atiende al objetivo de actuar en sitios no categorizados.

El lugar edificable dentro de los hábitos comunes, implica una tipología histórica en la que se produce una asociación directa entre tipología y topos, es decir en forma y lugar, siendo por tanto ambos reconocibles dentro del cúmulo de experiencias físicas y perceptivas que el ser humano tiene de su entorno.

La cuestión que se plantea el autor en todo momento, es cómo replantear la tipología en el *atopos*, es decir, en aquellos lugares que no tienen categoría histórica y consecuentemente, cómo se configura una arquitectura crítica dentro del sistema arquitectónico, pregunta propiamente *deconstructiva*.

En el lugar no edificable entendido como impropio para los órdenes y jerarquías tradicionales o históricos, se produce una primera traslación, aquella concerniente a la creación del habitat, del espacio arquitectónico, y en segundo lugar, la alteración de los tipos históricos mediante un entrecruzamiento de condiciones. La tipología es ahora, en el ámbito de esta propuesta, un concepto formal basado en una mecánica de relaciones que se establecen por voluntad en cualquier lugar, por así decir *descategorizado*.

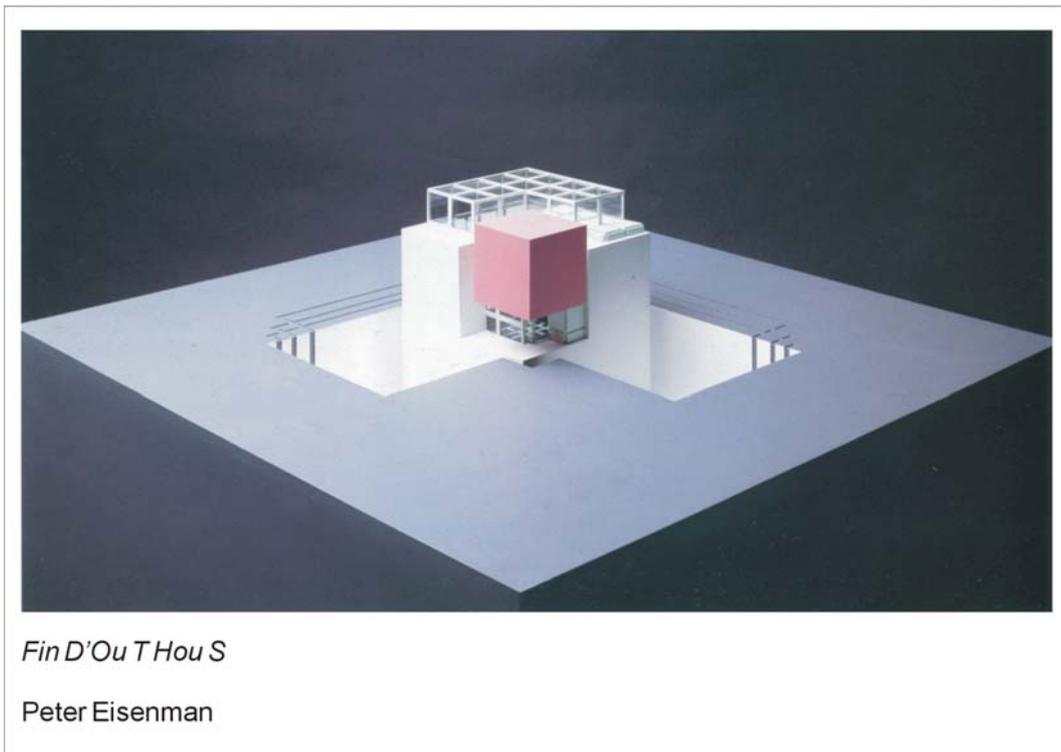
Partiendo de esta propuesta proyectual, la tipología en sus niveles de diseño se plantea en orden a secuencias lógicas que parten de una forma geométrica elemental. Y de manera equivalente a un desarrollo modular, establece alternancias morfológicas como son por ejemplo, series de volúmenes que tienen un valor funcional y un valor simbólico, esto último quiere decir que les atribuye un significado tomando un referente implícito en el terreno, unidas por de un sistema calles reticular regular, con la finalidad de crear una interacción entre zonas y crear un sistema multiacceso.

Las escalas, alturas y distancias son iguales, pero son aplicadas según órdenes variables. Igualmente su sistema proporcional está íntimamente relacionado entre las partes del edificio, aunque varíe la dimensión de los volúmenes su proporción es constante. De esta manera, es común en toda su obra aplicar diversas escalas a un mismo edificio o una misma escala a diversas configuraciones formales.

Consecuentemente, el autor establece una matriz funcional basada en las interrelaciones, en la coordinación entre las partes fuera de la noción de monumentalidad y estaticidad. Así hacen referencia a un espacio conceptual centrado en las infinitas transacciones necesarias para la vida moderna e implícitamente, en la apertura para la

interpretación y vivencia de los espacios desde un enfoque acusadamente perceptivo.

Hemos observado en el capítulo primero, que el elemento modular<sup>11</sup> base en su obra es el cubo y sus variaciones proporcionales del doble y el triple cuadrado en los casos que observamos formas rectangulares. Igualmente la forma gnomónica del cuadrado, la *L* tipológica, es trabajada e interrelacionada mediante simetrías secuenciales, en las que se modifica este recurso y se solapa el eje imaginario, mediante el giro y la traslación de formas que se repiten en un juego de semejanzas.



En otras ocasiones, la forma *gnomónica* crea la referencia del habitáculo atribuido al cubo, sin que éste sea representado. De esta

---

<sup>11</sup> El elemento modular o módulo es la entidad geométrica (también numérica) tomada como unidad referencial, para establecer las articulaciones proporcionales de una totalidad arquitectónica, de forma que su conjunto resulte múltiplo entero o fracción de aquella.

manera, la *L* tipológica asume el valor de un suplemento significativo, formal y estructural. Un juego de variaciones y alternancias de dicho elemento tanto inclusivas como expansivas respecto de un centro imaginario, representa la idea de habitáculo y habilita, la reconstrucción perceptiva del mismo, de tal manera que el espectador se convierte en un elemento más de la arquitectura.

Si entendemos inicialmente la tipología en orden a tres grupos categóricos como son: la función del edificio, los elementos arquitectónicos y los elementos decorativos, el concepto actual trasciende los grupos categóricos para centrarse en los sistemas de relaciones que provocan una movilidad conceptual.

La simultaneidad de escalas y de puntos de vista respecto del espectador, presupondrá la creación de estructuras reticulares que ocupan áreas, superficies o espacios intersticiales –entrecruzadas entre sí- entre edificios existentes.

Podremos inferir que se entiende ahora la arquitectura con un sentido de intervención, equivalente a la noción de instalar en un espacio dado, de manera equivalente a como lo hace la escultura. Es decir dado un espacio determinado con unos condicionamientos y características dimensionales y estéticas, crear un recorrido y una lectura entre lo dado, así podemos hablar de construir creando estructuras *entramadas* con lo existente y proyectar en la *Desimetría*.

*Eisenman* justifica en primer lugar, el espacio seleccionado para intervenir mediante la utilización de una temática. En segundo lugar, nos propone la estructura organizativa desde un concepto: el *scaling*. Para él, es un objetivo desestabilizante que se expresa en tres aspectos del planteamiento arquitectónico: la discontinuidad relativa a la identificación

de un lugar limitado, la interacción relativa al programa que responde al proyecto de realización y la autosemejanza, relativa a la representación.

Según estas tres características, el primer objetivo: la discontinuidad, se manifiesta en orden a la alteración del lugar como un contexto reconocible y perfecto, –implícitamente estático- mediante la búsqueda de sitios no reconocibles, no unitarios y no estáticos.

Atendiendo a este objetivo, uno de los primeros recursos utilizados son las superposiciones de escala y la configuración del lugar atendiendo a un intento de conceptualización de la arquitectura, precisamente a través de factores que supondrían una “mala conceptualización” en la realización del proyecto, como por ejemplo la distorsión o la priorización del diseño frente a la funcionalidad: *el objeto arquitectónico debe ser interiorizado de modo que haga depender su valor del proceso de su formación más que del resultado final.*<sup>12</sup>

Frente a los tipos axialmente equilibrados y los volúmenes unitarios, *Eisenmann* selecciona el gnomon del cuadrado en *L* ya que lo entiende como un elemento formal de transición, suspendido entre la estabilidad clásica y otro orden “distinto”.

Para *Eisenmann* la *L* es una configuración estable en términos topológicos<sup>13</sup> e inestable en términos euclídeos<sup>14</sup>. En este sentido, nos plantea las dos *L* yuxtapuestas a lo largo de un eje de simetría topológico, en términos de espacio clásico o euclídeo, de manera que las dos formas aluden a la posibilidad de que la más pequeña pueda expandirse hasta completar el cuadrante<sup>15</sup> que le falta a la más grande.

---

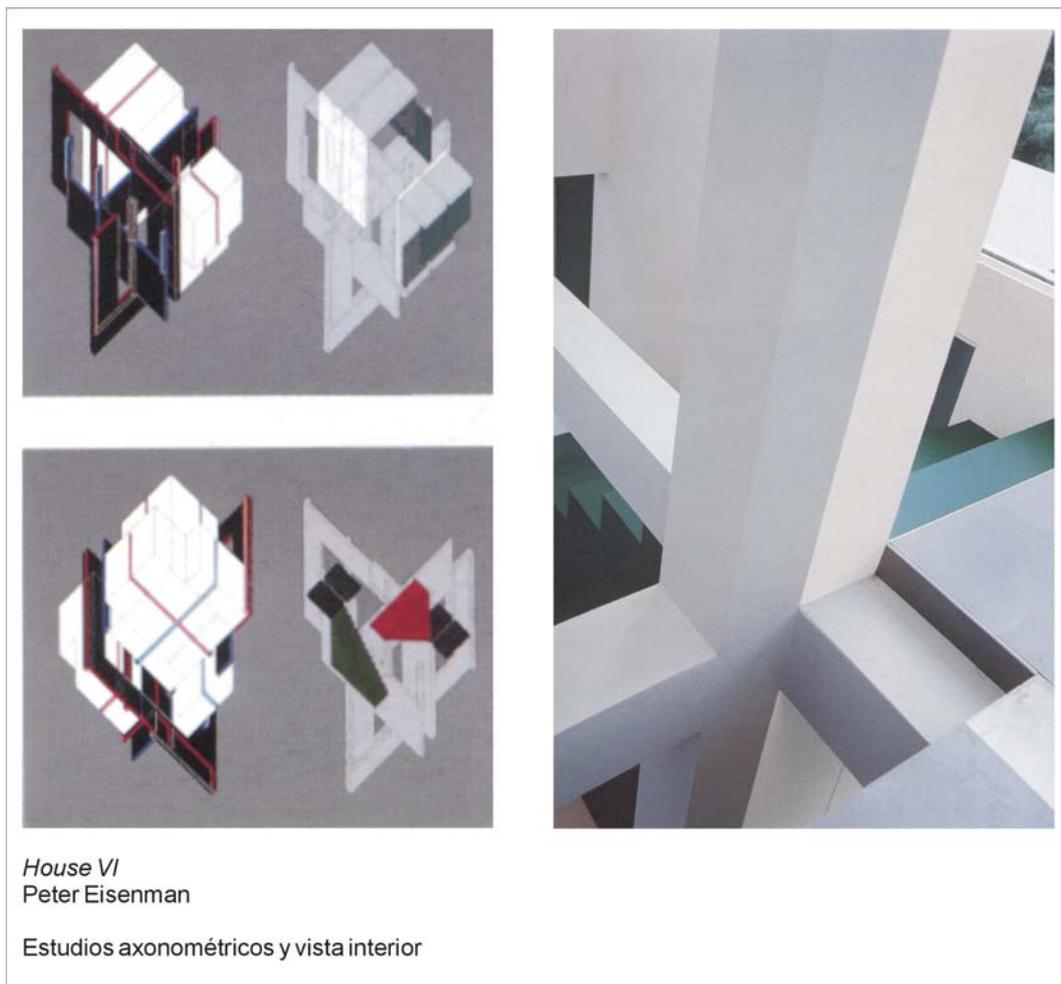
<sup>12</sup> Eisenmann, P. *Fin d’Ou T Hou S* en Ciorra, P. *Peter Eisenman*. Electa, Madrid 1994.

<sup>13</sup> Del griego “topos”, lugar, lo topológico es lo relativo a la forma, dimensiones y relieve del terreno, su configuración particularmente con referencia al relieve.

<sup>14</sup> Términos geométricos matemáticos.

<sup>15</sup> En términos tridimensionales hablaremos del octante.

En este sentido, la figura resultante a través del *gnomón*, es un cubo virtual. Es decir, se nos plantea en términos formales, una nueva condición de espectador o habitante que reconstruya mentalmente dicho habitáculo virtual, a partir de su forma suplementaria.

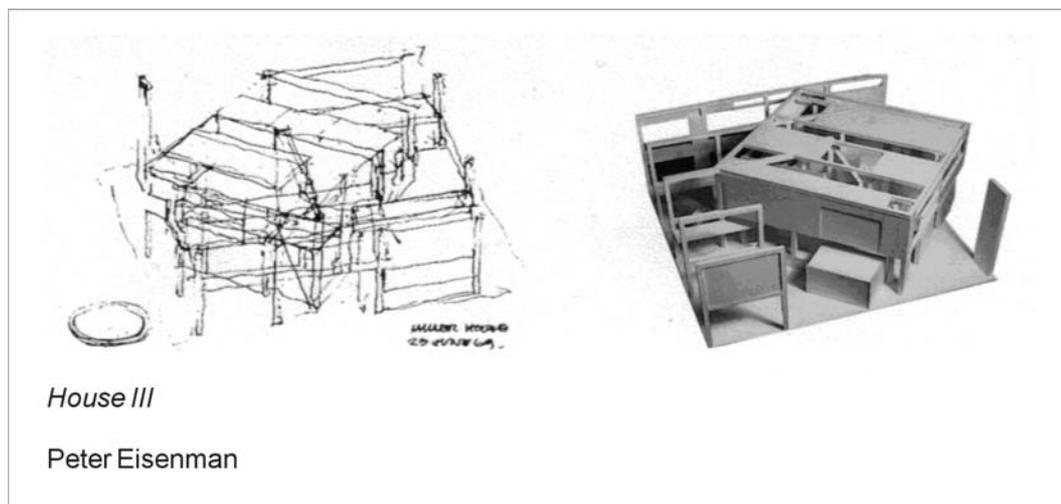


Aquí, la forma cúbica más pequeña es la forma semejante de la originaria y la forma de transición que da lugar a la semejanza es el *gnomón*. Una forma de transición, es una forma de paso entre un estadio y otro, es una forma suplementaria que nos remite a la forma originaria que la precede y en la cual tiene lugar. Precisamente por ser la forma intermedia suplementaria, entre ambas semejantes, tiene la cualidad formal de constituir a una y restituir a la otra.

De esta manera, en el planteamiento teórico de *Eisenman* el *scaling* acontece unido a la consideración de las formas gnomónicas en la arquitectura. El autor detecta y selecciona *las formas que han existido siempre en arquitectura pero que han sido solapadas por las formas simbólicas e ideales*, según sus propias palabras.

El intento de representar categorías históricas: el refugio, el lugar y el sitio, utilizando las formas desechadas en la historia de la representación nos lleva directamente a la idea de generar espacios habitables multivalentes que no tienen una lectura única. Al igual que la localización de sitios no habituales para proyectar la arquitectura que no responden al solar tradicional.

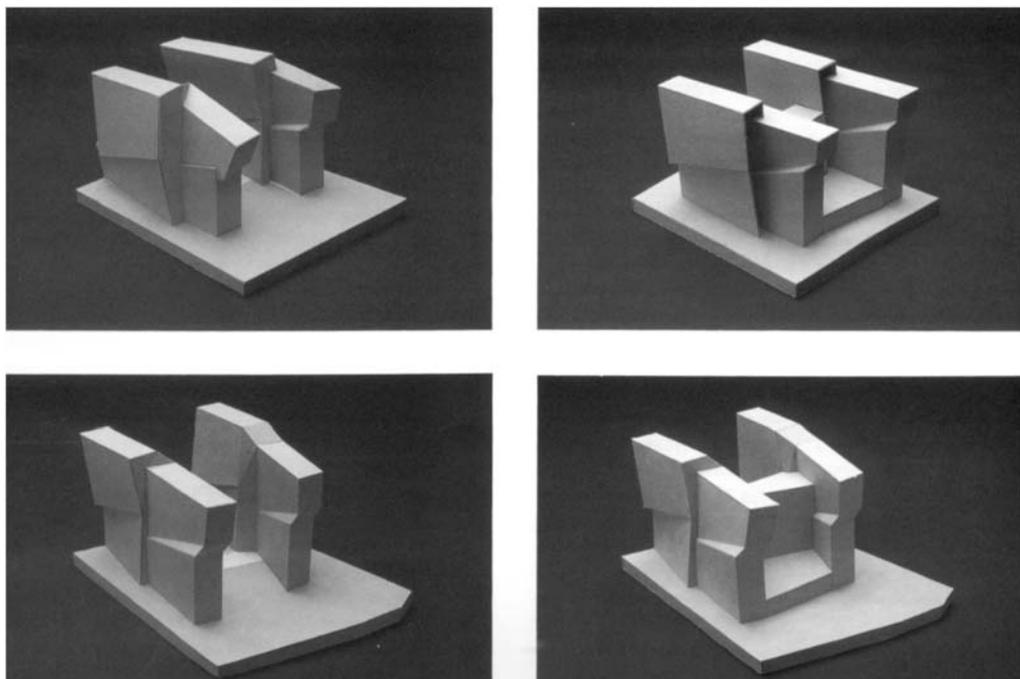
La oblicuidad en los ejes y el entrecruzamiento se puede observar en las secciones en alzado de las maquetas y los proyectos como una constante búsqueda y alzada desde el plano teórico al plano de la realidad, de lo concreto.



Tomando estas dos características estructurales como objetivos concretos, observamos que la definición de monumento tradicional en orden a un edificio jerárquico, axial, cerrado y contenido en una figura precisa, traducido en simetrías, ejes dominantes, formas regulares y

clasificadas, sufre una ruptura evidente en la construcción. Ahora el edificio atiende a una discontinuidad de los perfiles geométricos, a la falta de existencia de ejes principales a favor de la existencia de múltiples ejes de simetría que articulan el conjunto y la ausencia de correspondencia intencional entre materiales, forma, figura y funciones.

En consecuencia, esta tipología de la *dis-función* y lo *descategorizado*, se basa en una unidad autogenerativa: el *gnomón* del cubo, que se despliega y repliega en una serie de volúmenes agregados mediante series de rotaciones y traslaciones de los módulos volumétricos iniciales.

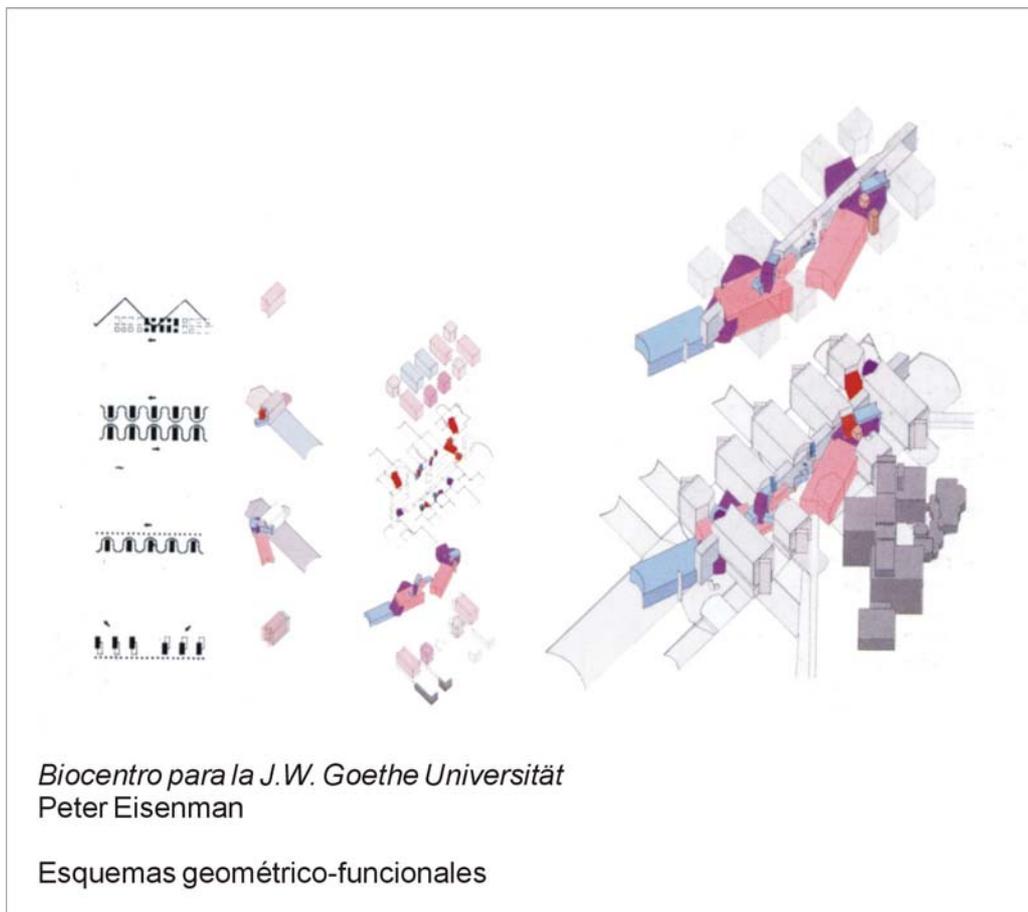


Rebstock Park  
Peter Eisenman

Vistas modulares

La *L* tipológica libera su forma de su normal subordinación al conjunto finito, emergiendo del contexto hacia una condición de invaginación y expansión. El elemento huye de la definición cartesiana ya que no representa una forma primaria sino una forma en devenir, que encuentra ubicación en sitios marginales.

Crear equilibrio en el desequilibrio, crear discontinuidad en la continuidad, evidenciar estructuras ocultas marginadas por la historicidad o lo que se interpretaría como la influencia de lo topológico que enlaza con el ámbito de la percepción y produce conceptos de espacio y tiempo diversos en lo matemático, con la intención de producir un orden nuevo, la creación de una superestructura sobre la infraestructura dada, a través de una mecánica de autosemejanza en la noción de serie, la confrontación en el dinamismo frente al estatismo, entendiendo la forma como una configuración en la que convergen multiplicidad de escalas, dimensiones y puntos de vista, que la abren al dinamismo y a la interacción.



### *La Tipología en la obra de Angeles Marco*

El concepto de tipología, tal y como se ha analizado en la obra de *Peter Eisenman*, se despliega dentro de la obra de Angeles Marco en diversos niveles del proceso creativo, que son consecuencia unos de otros dentro de lo que atendería a una idea de interrelación productiva.

En el nivel estructural la tipología aludiría a los sistemas de montaje que persisten en la evolución de su obra de una manera constante. Así por ejemplo, el sistema de montaje entre elementos basado en el atornillado de las piezas de ángulo entre sí o el atornillado de tubos de diverso diámetro, podemos considerarlo como una tipología característica, que implica un sistema estructural móvil tomado como una función que remite denotativamente a la idea de montaje y desmontaje y connotativamente, al carácter de provisionalidad y adaptabilidad continua de las esculturas a los espacios dados.

En este sentido, la provisionalidad implica un carácter abierto en la obra que la cualifica atendiendo a la posibilidad de modificarse dimensionalmente.

De entrada, podremos analizar la tipología en tres órdenes: el nivel estructural en el ámbito de los recursos técnicos que hemos comenzado a citar, el nivel material y el nivel estructural en el ámbito de la forma, que responderá a dos cuestiones relacionadas: cómo trabaja la unidad modular en el caso de que exista en la obra y qué aspectos predominan en la aplicación de esta unidad modular.

Retomando la idea anterior, entendemos que la tipología en este caso genera los prototipos correspondientes a un sistema de montaje característico y una forma característica en directa relación con los elementos materiales que trabaja.

Igualmente, el propio proceso de relación interseries es tipológico en sí mismo, en el sentido de que unas piezas nos remiten a otras, no solamente en el ámbito de la familiaridad formal, sino también en cuanto a su relación estructural que genera opciones de configuración diversas, las cuales nos remiten a una narrativa visual.

En este sentido, está íntimamente ligado el proceso de relación interseries, especialmente a partir del año 87, con el carácter estructural de la obra en el ámbito del lenguaje, el cual presupone asociaciones tipológicas, de forma y contenido. Es decir, dentro de su obra el tipo formal implica un contenido significativo.

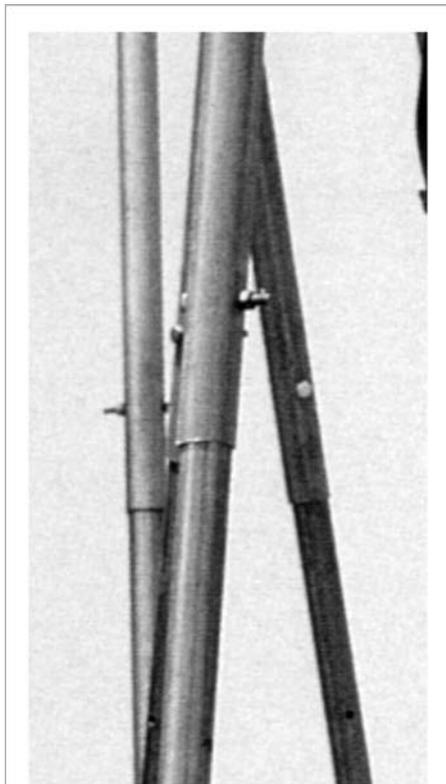
En los niveles estructurales no existe un módulo propiamente dicho, según lo entendemos desde el punto de vista de la geometría y por lo tanto, no se remiten a una forma que se repite o varía. Solamente aparece un módulo en sus primeros estudios de la *Serie Modular* realizada en 1976, que atendía a formas geométricas recortadas en hierro que se repetían.

Su tipología formal se remite a la utilización de diversos elementos de hierro prefabricado, que son articulados en la realización escultórica atendiendo a la idea anteriormente citada de provisionalidad, la cual dota a las esculturas de la capacidad de ser modificadas en dimensión.

Posteriormente, con la aparición de los conjuntos formados por piezas semejantes, se produce un sentido expansivo. La idea de compresión y dilatación proporciona a la escultura de manera latente un sentido orgánico creciente, este crecimiento y readaptación para distintos espacios, supone que una obra pueda modificar su apariencia y presentación, no sólo en extensión (horizontalidad y agrupación) sino

también en altura (verticalidad y tensión), agudizando el significado de las mismas.

*Los trípodes con cinturón o Trípodes y Trípodes con pozo,* responden a esta idea de extensión y compresión, por ser piezas diseñadas en orden a un módulo material: un tubo cilíndrico hueco con dimensiones de metro y medio cada elemento, taladrado y atornillado en



*Trípodes*  
Angeles Marco

Detalle del sistema de atornillado de las patas

tres piezas cuyos diámetros encajan entre sí, de manera que cada pata constituida por tres tubos encastrados entre sí se pueden plegar y desplegar a la manera de un 'enfundado'<sup>16</sup>, es el prototipo estructural de montaje de estas obras con la funcionalidad de que éstas se adapten a distintas alturas dentro del espacio expositivo.

Se pueden plegar y desplegar, es decir que tengan mayor o menor apertura en el trípode, y diversas alturas.

Aquí el nivel modular no alude a la generación de variantes formales, sino a la variación de posibilidades combinatorias estructurales y dimensionales. Es decir, las piezas

tienen abierta su dimensión por la manera de estar montadas, es una condición sustancial del prototipo que se basaría en la idea de dinamicidad de la obra, por lo que no tiene tampoco un perímetro formal definido de manera cerrada o estática.

---

<sup>16</sup> Recuerda también este enfundado a la idea de 'invaginar', de replegarse dentro de sí misma, a la par que puede expandirse.

Igualmente, las piezas disponen de un sistema de enganche superior en la plaqueta que estabiliza el trípode, es decir la pieza superior donde van atornilladas las tres patas, que permite añadir (sumar) o restar elementos al montaje de las piezas (cinturones o pozos).

Este sistema de montaje y realización de las obras, lo consideramos un principio generativo, equivalente en su concepto a las variaciones formales de *Eisenman* que pretenden un su conjunto, romper el perímetro formal, estable y unívoco del edificio, en este caso la unidad de la escultura como objeto estable sin posibilidad de modificación.

Esta idea posee un evidente carácter autógeno<sup>17</sup>, en el sentido de que es como crear un prototipo modular que produce sobre y en sí mismo, las diversificaciones formales: la necesidad de adaptación. A la vez que su manifestación es distinta, en la escultura por ejemplo se añade el propio matiz de ser objetos exentos que se montan, desmontan y trasladan, son provisionales al cien por cien, y esto es un carácter explotado como condición *sine qua non* de la instalación y la intervención en un espacio.

El carácter de provisionalidad en la arquitectura, por el contrario está limitado al quedar el proyecto edificado. La provisionalidad se convierte aquí en una referencia temática, a través de elementos determinados.

---

<sup>17</sup> Se aplica, según María Moliner a lo que se produce a sí mismo. En lenguaje corriente solamente se refiere a la soldadura metálica que se hace sin intervención de un material extraño, fundiendo las partes que se trata de soldar. Independientemente de la casualidad de estar analizando unas obras en las que interviene este tipo de soldadura, utilizamos el término por su sentido etimológico inicial.

---



*Trípodes con Pozos y Cinturones*

Visión de conjunto próxima en el Montaje de la exposición. *Angeles Marco. El Taller de la Memoria. IVAM Centre del Carme, Valencia.*

Comenzar por un Conjunto clave en la cronología procesual de las series realizadas entre los años 1986 y 1993 como son los *Trípodes* y sus variantes formales, posibilita ver con mayor claridad los principios de la tipología escultórica. Éste es un caso particular y único en las piezas producidas entre 1986 y 1997. De carácter similar son las obras *Puntales* de la *Serie Suplemento "Entre"* y el Montaje *Testigos Auxiliares* realizado en 1997.

Los *Puntales* son dos elementos que están contruidos con una barra cuadrada hueca, soldada con dimensiones de 200x200x700 cm, los cuales se articulan entre sí mediante un sistema de tuerca a presión que gira desde el punto medio de la extensión total del puntal. Una vez han sido encajados sus dos elementos, mediante una tuerca que tiene una parte macho y otra parte hembra, ésta va girando y genera una presión lateral en las paredes, que tensa las dos barras y apuntala la misma sobre dichos muros laterales.

Estas barras han sido readaptadas en diversos espacios expositivos mediante corte y soldadura. Así, su diseño prevé que se pueda recortar o añadir e igualmente variar su colocación a distintas alturas. Es por lo tanto, una pieza independiente que se debe ajustar a cada espacio en el que se ubique.

La idea de provisionalidad y descontextualización de elementos reciclados, se experimenta en la Instalación *Testigos Auxiliares* quedando manifiesta en la propia configuración modular del montaje.

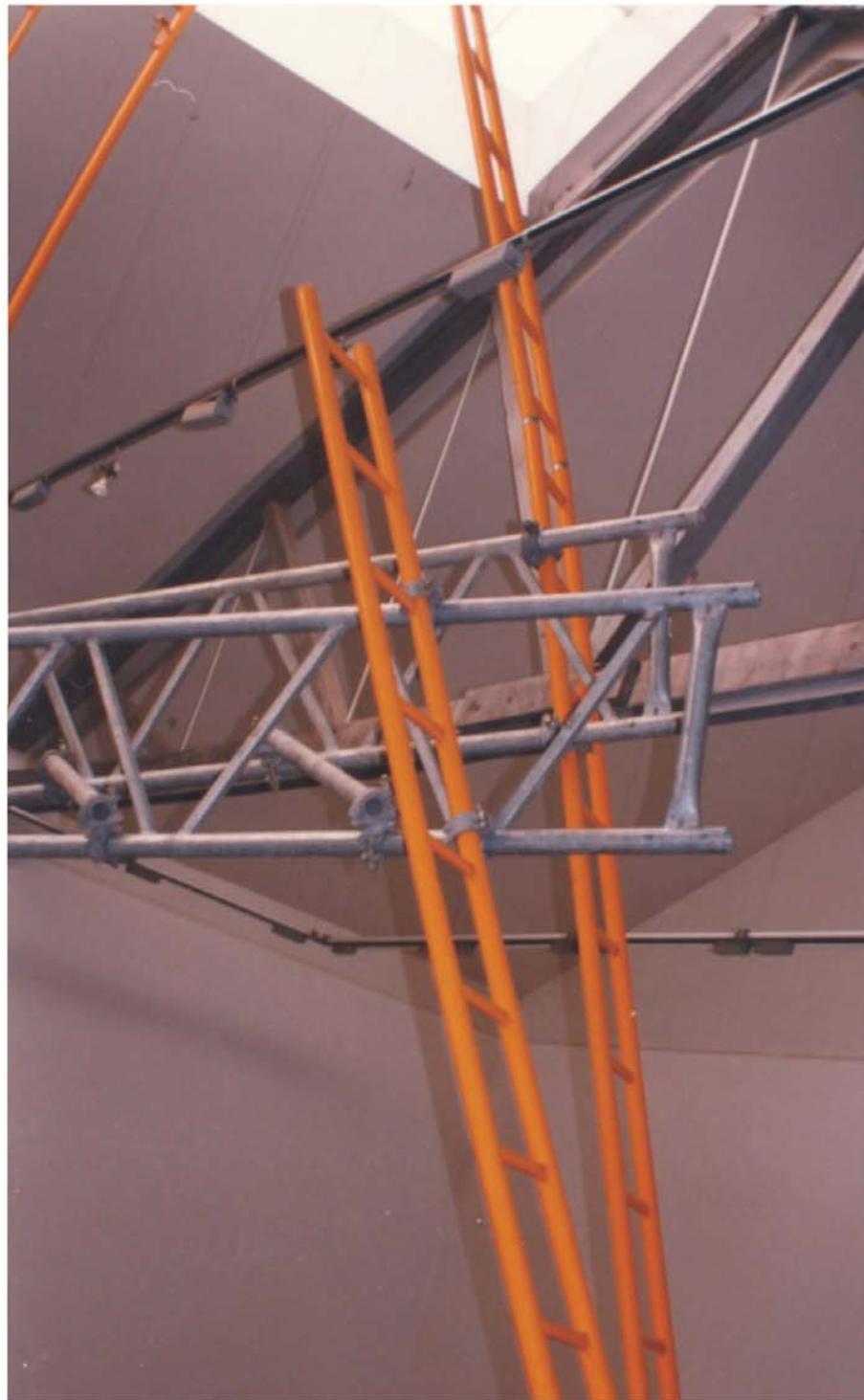
Los módulos son los propios elementos de un sistema de andamiaje corriente, los cuales retoman desde una propuesta afín a la anterior, la idea de expansión, montaje y desmontaje, que en parte había sido desarrollada en las diversas variantes de la instalación de conjuntos escultóricos como los *Trípodes*, los *Compactos*, los *Deslizantes*...

Estos habían sido utilizados según sus posibilidades de montaje basadas en la combinación interpiezas, creando un recorrido, pero sin haber descontextualizado mediante el reciclaje la función originaria del objeto. Es decir, aquellos respondían a la realización de unas piezas diseñadas para ser ubicadas según una narrativa visual determinada y abierta a posibilidades futuras de reorganización entre sí y con otras esculturas.



*Testigos Auxiliares*  
Angeles Marco

Detalle



*Testigos Auxiliares*  
Angeles Marco

Detalle

Sin embargo, el reciclaje de esta pieza de andamiaje rompe con la propia función del objeto, puesto que están organizados y montados entre sí, exentos del muro y con unas coordenadas oblicuas, en lugar de ortogonales según responderían a su función de auxiliaría habitual. He aquí, como se entiende el anterior concepto de dis-función. Lo subordinado se convierte así en categoría.

Ante montajes como éstos, o más bien ante la evolución desde las piezas individuales, que son en sí mismas un *microorganismo* equivalente al *organismo andamiaje*, cabe plantearse la pregunta de si obedece en esta obra escultórica el concepto modular a una idea genérica amplia y no meramente a las variantes formales a partir de un elemento geométrico base.

Es decir, si la noción de módulo tradicional es transcendida por la tipología que caracteriza la obra de la artista, hacia una mecánica estructural constante relativa a la idea de realizar esculturas que potencial y estructuralmente cumplen la condición de ser montadas, desmontadas, acortadas, expandidas y variadas en sus coordenadas de longitud y amplitud y en otros casos, la sugerencia de esta posibilidad en aquellas que no son modificables en sus dimensiones.

Paralelamente a la obra de Eisenman, esta autora desarrolla una tipología equivalente a modo de *organismo autogenerativo*, el cual se refiere a la existencia y utilización de un sistema de estructuración basado en las interrelaciones internas de un elemento. A su capacidad formal de ser interiorizado y exteriorizado. En este sentido el recurso de montaje mediante tornillos proporciona posibilidades de variación implícitas a la escultura: una misma pieza tiene múltiples dimensiones.

En el ámbito de la forma, la idea de autosemejanza alcanza su máximo nivel en la *Serie Suplemento*. Autosemejanza y hermetismo se basan en un formar matriz de partida: la mesa de calco.

Esta forma se repliega generando diversas formas: se copia, se entreabre, se integra en el interior de otras piezas de manera parcial... Su condición de ser pieza binaria significa que tiene dos formas: la parte superior que es el sobre de la mesa, a la vez incluye la imagen de sí misma, de su interior y su potencia generativa, la parte inferior es una tragadera que recuerda el fuelle, la cámara oscura. Los pliegues que genera esta forma dan lugar igualmente, a otras formas eclécticas de pared que se repliegan sobre sí mismas dentro de las cajas de cristal.

### *Las Formas Elementales y sus Referentes*

Específicamente en los años 75 y 76 Angeles Marco investiga las posibilidades combinatorias de una misma forma por repetición en la *Serie Modular*. La observación del módulo atiende en esta producción, a formas geométricas elementales: la circunferencia y el cuadrado, que son fragmentados y plegados. En esta serie, su mecánica es la repetición de las mismas formando microconjuntos<sup>18</sup> que suelen organizarse oblicuamente.

En este sentido, una vez realizadas las piezas, prima una organización compositiva formada por elementos bidimensionales, que se traduce en una percepción espacial tridimensional sugerida. De esta manera, la autora se plantea estas piezas atendiendo a la interpretación ambigua que su escala nos puede provocar. Podíamos observar las organizaciones modulares como un conjunto de pequeña escala o bien, como una maqueta de un conjunto mayor.

Por contraste, con la Serie que le sucede podemos concluir que existe un módulo de forma y medida, que parte de las variantes del cuadrado como forma bidimensional y del cubo como forma tridimensional y que ambos, son referentes del habitáculo<sup>19</sup>. Estos siempre se representan mediante formas rectangulares, la estilización y el alargamiento será una constante en toda su evolución.

---

<sup>18</sup> Un microconjunto lo entendemos con relación a la escala, significando que las esculturas pueden ser vistas como maquetas de piezas mayores, de manera que ampliadas por ejemplo a escala 1:10 obedecerían en el ámbito estructural y organizativo a un sentido arquitectónico, pudiendo ser emplazadas en un paisaje.

<sup>19</sup> De hecho, los referentes temáticos son utilizados como título en algunas piezas de la Serie Espacios Ambiguos.

El habitáculo es un equivalente del refugio, que en arquitectura hemos visto que es representado igualmente por el cubo y sus variantes, dentro de una teoría de los volúmenes habitables.

Así, el módulo obedece tanto a una forma geométrica y a una dimensión regular de partida, que es utilizada según unos objetivos determinados y alterada por ambos autores según diversos principios. Su resultado formal y estético, determina la tipología elemental y la tipología estructural en su obra.

El siguiente cuadro relaciona los tres elementales que utiliza Angeles Marco en sus series realizadas a mediados de los setenta y los ochenta.

ELEMENTAL BASE GEOMETRICO	ELEMENTAL BASE MATERIAL	ELEMENTAL BASE DIMENSIONAL
VARIANTES GEOMETRICAS DEL CUADRADO	PLANCHA (Elemental) PLETINA, ANGULOS	HABITACULO
ESCALA	REALIDAD	DIMENSION HIPOTETICA (Piezas potenciales) AMBIGUEDAD

Igualmente, *Peter Eisenman* en las mismas décadas, desarrolla sus investigaciones de las once *Houses*, atendiendo a unos elementales equivalentes que serán base de su tipología característica a lo largo de su trayectoria.

ELEMENTAL BASE GEOMETRICO	ELEMENTAL BASE MATERIAL	ELEMENTAL BASE DIMENSIONAL
CUBO VARIANTES GEOMETRICAS GNOMONES	ESTRUCTURAS RETICULARES PLANOS-FACHADA CROMÁTICOS	HABITACULO
ESCALA	REALIDAD	DIMENSION HIPOTETICA (Piezas potenciales) AMBIGUEDAD

El habitáculo tradicionalmente viene representado y esta es su condición de semejanza, por los márgenes, es decir, por su forma perimetral, la forma cúbica completa.

La desestabilización del perímetro formal del habitáculo es llevada a término en primer lugar por la utilización de una forma secundaria de transición, que no responde a un perímetro unitario. En este sentido, el cubo es sustituido por una forma abierta y dinámica: la *L*, en la que es esencial el recorrido del espectador, el cual reconstruye perceptivamente el perímetro interrumpido.

*Bruce Nauman*, trabaja los espacios representados por la geometría con una equivalencia similar:

ELEMENTAL BASE GEOMETRICO	ELEMENTAL BASE MATERIAL	ELEMENTAL BASE DIMENSIONAL
CUBO TRIANGULO CUADRADO VARIANTES DEL CUADRADO	ESTRUCTURAS BASICAS GEOMETRICAS	HABITACULO PASILLOS SUBTERRANEOS
ESCALA	REALIDAD	DIMENSION HIPOTETICA (Piezas potenciales) AMBIGUEDAD

### *La Tipología en la obra de Bruce Nauman*

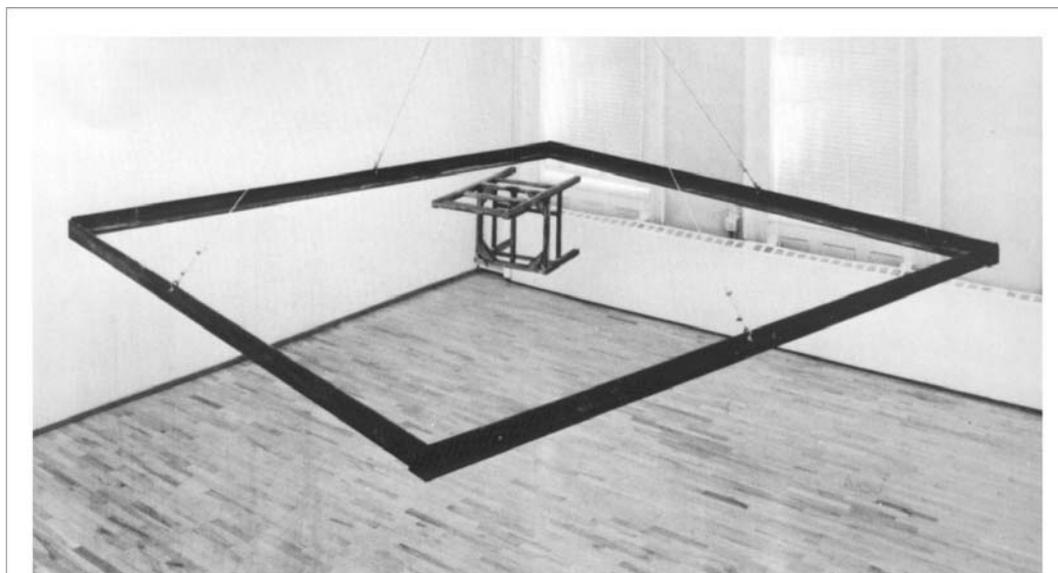
Si bien en la obra de *Bruce Nauman*, no podemos establecer un paralelismo estético con *Peter Eisenman* y *Angeles Marco*<sup>20</sup>, sí podemos entresacar de su trayectoria una visión que confluye en la selección de formas base para una tipología estructural de los espacios que propone y un cúmulo de referentes formales coincidentes dentro del ámbito de la geometría. Las formas elementales, salvo en los casos de las esculturas de fragmentos del cuerpo y animales, son las formas geométricas del triángulo, el cuadrado y la circunferencia, elementos geométricos con carácter modular que dan lugar a las particiones del plano y las particiones del espacio tridimensional. En este sentido, son elementos con una categoría formal y matemática de primer orden dentro de los fundamentos de nuestros sistemas de representación.

Podemos afirmar que su tipología formal no nos remite en los ámbitos estructurales del proceso creativo, al concepto de forma y serie

<sup>20</sup> Tanto sus influencias, como el estilo más o menos definido en la obra de cada uno de ellos, es diverso y especialmente en el caso de *Nauman*.

autogenerativa que hemos observado en los otros dos autores. Aunque sí existe de manera paralela, el sentido de autorrevisión de la propia obra y sus elementos significativos dentro del código personal del artista.

A lo largo de su obra no observamos más que una referencia directa al concepto de serie tradicional, implícita en la utilización de los sistemas de moldes de reproducción pero desde una mala conceptualización intencional, en el sentido de que altera el final del proceso en tanto en cuanto, los acabados son defectuosos, informales e incluso sin terminar. En este sentido, otorga a las auxiliares la categoría de materia definitiva, positivando con el propio material auxiliar de partida: el yeso, la cera...



*South American Square*  
Bruce Nauman

Visión superior de la pieza

Sin embargo, sí podemos observar una tipología característica relativa a la utilización de formas geométricas elementales que resulta

común en los tres artistas: el cuadrado, el triángulo y la circunferencia<sup>21</sup>, que son utilizados tanto como formas simbólicas en los modelos de espacios subterráneos e inaccesibles y también, como esquema estructural de organización en el caso de los espacios accesibles como son los pasillos y los habitáculos. Su alusión visual y física corresponde en todo momento al ciclo reiterativo, del eterno continuo de lo mismo.

Igualmente, utiliza los mismos esquemas compositivos basados en la organización triangular y circular en los juegos de palabras realizados en neón.

Consecuentemente, las formas básicas son interpretadas en su obra como formas en sí con una categoría simbólica y significativa, a la par que como formas que responden a una categoría compositiva dentro de la representación formal por su carácter modular implícito.

En este sentido, es coincidente la selección formal en orden a una geometría elemental y el concepto de espacio en relación con el espectador, que propone en su trayectoria.

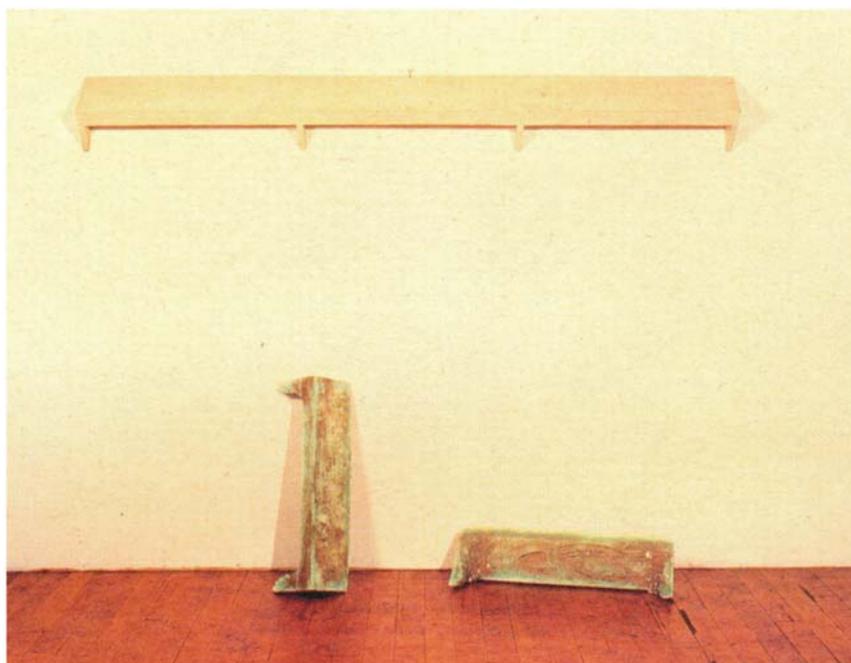
No sólo la utilización de una geometría básica, formal y organizativa sino también la utilización de los referentes temáticos, expresados de una manera geométrica nos dirige hacia conceptos de espacio comunes en los que igualmente se ha establecido una jerarquía perceptiva, solo que en este caso particular se incide en ella mediante una simultaneidad de recursos que obturan la percepción y la lectura del espectador.

---

<sup>21</sup> Puntualmente, utiliza la espiral como forma base. Esta es otra de las formas fundamentales de la representación que guarda estrecha relación con el significado de crecimiento. Son formas evolutivas que se encuentran en la base del crecimiento de las formas orgánicas e inorgánicas y mantiene igualmente, estrechos vínculos formales con las formas básicas y los teoremas de las proporciones, especialmente con la sección áurea.

En este sentido, podemos hablar de un predominio de las jerarquías perceptivas, sobre las jerarquías tradicionales de semejanza, escala, equilibrio y función unívoca de las formas, de tal manera que ya no nos proponen espacios ideales sino lugares de tránsito y espacios incógnita que deben ser representados mentalmente a través de la percepción.

Igualmente, existen en su obra piezas indicativas de accesos ambiguos y contradictorios, en tanto en cuanto nos proponen trasladarnos a través de sitios como el muro que físicamente no podemos atravesar. En este sentido, son equivalentes piezas como *Anaqueles hundiéndose en la pared con moldes de escayola de los huecos de debajo color cobrizo*, realizada por Bruce Nauman o *Escalera Mecánica, Envés...* realizadas por Angeles Marco, cuya posición en el muro nos habla de un momento transitorio, entre dos espacios distintos, el de

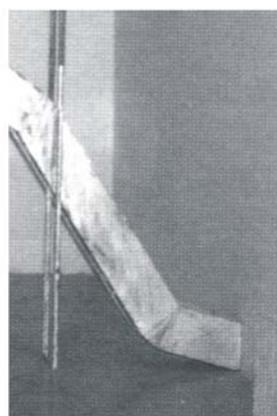
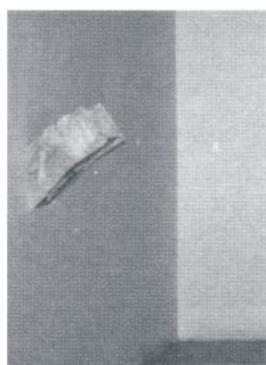


*Anaqueles hundiéndose en la pared con moldes de escayola de los huecos de debajo color cobrizo*

Bruce Nauman

nuestra presencia real y el virtual más allá del muro. La escultura se emplaza en el plano intermedio como un puente para trasladarnos mentalmente ya que no podemos hacerlo físicamente.

Consecuentemente, desestabilizar se traducirá en términos de una nueva mecánica constructiva, la cual atiende a unos objetivos previos planteados por cada autor, dentro de la cual se puede considerar la traducción que del concepto filosófico del *Entre*<sup>22</sup> se realiza dentro del campo artístico y arquitectónico.



*Escalera Mecánica*  
Angeles Marco

Detalle de la colocación sobre el muro de las dos piezas que forman la escultura.

---

<sup>22</sup> Concepto acuñado por *Martin Heidegger*.

### *Los Espacios del Entre*

La descategorización es un recorrido que tiene lugar entre lo que es correcto en el ámbito de la representación dentro de un orden basado en el equilibrio y la unidad y aquello que atiende, a ordenes en principio marginales, con relación a aquellos.

Si por lo tanto, se define la forma y el espacio desde la estabilidad geométrica y visual, lo incorrecto estará pues definido desde lo estructural y perceptivamente estable, como forma que no cumple sus condiciones y que atiende en consecuencia, a la representación de formas y espacios no considerados desde aquella óptica.

En consecuencia, el proceso de desconceptualización ha dado lugar a unos sistemas formales, técnicos y conceptuales característicos en orden a unos objetivos previamente planteados por los artistas, que pretendían crear un orden distinto dentro de los sistemas tradicionales de representación, que les ha obligado a pasar en primer lugar, por un orden de inversión y tergiversación de aquellos.

Estos procesos nos han llevado a valorar en definitiva, un concepto de espacio y de las categorías de *Lugar* y *Sitio* en los márgenes de la tradición. E igualmente una concepción de los recursos y los medios de expresión basados en la interrelación y contaminación necesaria para expresar la idea que se plantee.

La marginalidad es una visión *postmoderna* y *deconstructiva* que efectúa una revisión mediante la cual, se hace factible la revalorización de formas y estructuras consideradas por la tradición, aunque éstas hayan estado implícitas en dichas categorías y nunca hayan sido utilizadas. La *Deconstrucción* no se opone, sino que hace convivir mediante una inversión inicial, a las categorías históricas de la representación con

aquellas marginales. El objetivo final es pues, la convivencia y la necesaria restitución de lo marginal.

Así pues, existir en la condición de montaje y desmontaje, cuando siempre se ha considerado una escultura como pieza cerrada o el hecho de buscar canales diferidos para la presentación y visualización de una pieza determinada como por ejemplo la *Cámara Subterránea* de *Bruce Nauman* ha supuesto, una ruptura de categorías fundamentales de la representación artística y de las relaciones entre objeto, sujeto y espacio.

Lo diferido y lo transferido hacen referencia a una idea de traslación mental o psicológica por un lado, pero también a la posibilidad física de transformación de los objetos de manera camaleónica, a una constante adaptación a los espacios dados creando núcleos de relación perceptiva dentro de ellos.

Plegar, replegar y retomar son acciones que suponen crear en un arabesco<sup>23</sup> ilimitado que se mira a sí mismo. A la pregunta de si podemos hablar de un proceso-tipo en la *Postmodernidad* por contraste y coincidencia de características en autores dispares, podemos proponer que efectivamente sí, puesto que existe un concepto de proyecto que obedece a una mecánica de realización cualificable que nos lleva a plantear unas relaciones entre objeto, sujeto y espacio equivalentes.

Hemos podido observar la existencia de módulos formales de partida que sirven para construir, que son clave constructiva con una alteración esencial de la que todavía no hemos hablado: la inclusión de la fuga visual o de la perspectiva, del ángulo de visión de la pieza y del

---

<sup>23</sup> Forma geométrica de infinitas variantes. Casi toda la crítica artística, se refiere al Laberinto para sugerir las diversas lecturas que producen los recorridos en el espectador. El Laberinto tiene un recorrido interno ambiguo, pero no tiene más que una salida y una entrada. Preferimos utilizar figuradamente el Arabesco, ya que la condición

módulo, según los casos, que acentúa una idea de expansión e invaginación<sup>24</sup> visual.

Entre una Serie y otra, entre las obras realizadas, se mantienen los dos elementales relativos a la base geométrica y a la base material, el sentido o fin arquitectónico a escala y se modifica o transforma el sentido repetitivo en expansión autogenerativa.

El primer estadio de un concepto modular se podría considerar o se referiría a las variantes geométricas planas, extensivas a modo de red repetitiva, un paso intermedio sería la alternancia repetitiva. Un segundo estadio del concepto modular correspondería a una visión tridimensional geométrica, en primera instancia expansiva y en segunda instancia, entrecruzada, mediante la inclusión de puntos de vista basados en la perspectiva.

Así pues para poder plantear el Concepto de Espacio en el *Entre*, como producto perceptivo que se actualiza en la tensión entre objetos y sujeto es primordial en primer lugar, la necesidad y la evolución efectiva de la escultura hacia la Instalación y el Montaje y en segundo lugar, la existencia de un concepto estructural del módulo más allá de la forma.

Partiremos pues, de una definición de estructura entendida desde un concepto afín perteneciente al campo de la filosofía. El concepto de estructura, indica una interrelación entre partes, solidaridad y función, co-participación en un conjunto, interfuncionalidad.

---

de las obras posibilita múltiples inicios y salidas conceptuales, que no se refieren a la entrada y salida física del espacio real.

<sup>24</sup> Nos referimos figuradamente al efecto de volver hacia adentro desde los bordes de una vaina o tubo. Tomamos este sentido para cualquier forma que vuelve hacia dentro de sus bordes, desde su perímetro.

---

Es muy aclaratoria la consideración de *Ferrater Mora* acerca de este concepto. ¿Es la estructura consecuente al módulo? O ¿éste se somete a ella aun a pesar de precederla en su desmembración?.

La *Postmodernidad* actúa sobre la estructura porque ésta es función en sí misma, es mecánica y por tanto sistema. La condición implícita de la estructura es la existencia formal de carácter modular<sup>25</sup> y es aquello que en un primer análisis formal, se altera en términos de estabilidad.

¿Cómo podemos definir este cambio desde la estabilidad hacia la inestabilidad?. No es este orden opuesto, ya que toda construcción que hemos estudiado y analizado es estable y perfectamente construida, sino que es *otro orden*, que se definiría partiendo de una estabilidad considerada como una construcción con mecánica cerrada, hacia una construcción con mecánica abierta, es decir transformable y readaptable.

La cuestión que se plantea en términos conceptuales es cómo construir en unas coordenadas de posibilidad de cambio.

Si el módulo era considerado como una entidad geométrica con dimensión, que sirve como elemento mínima referencial, formal o numérico, para crear configuraciones más complejas, actualmente el concepto modular trasciende el elemento formal (geométrico), para referirse a la propia mecánica de interrelaciones de la configuración. Es decir, el concepto modular ha evolucionado hacia un concepto estructural basado en unos condicionantes previos determinados como son:

1. La ruptura perimetral del módulo y de la construcción que genera:  
Caotización.

---

<sup>25</sup> Implica la necesidad de un elemento mínima al menos.

Multifunción.

Plurivalencia en la dis-función.

2. El carácter de provisionalidad:

Por referencia directa: esculturas que se montan y desmontan.

Transformación formal: Dimensionalidad

Ubicación: Sitio-Lugar.

3. Irregularidad formal y por lo tanto visual.

4. Una combinación que es producto de la ruptura perimetral y la provisionalidad.

### *La Localización de Sitios y el Concepto de Lugar en el Entre*

El triángulo de relación entre *objeto, sitio y sujeto*<sup>26</sup> ha conllevado históricamente las consideraciones relativas a las categorías de posición en el espacio tradicional y sus marginales respectivas como son: el objeto reconocible como único y centrado, descentrado, delante, detrás, arriba y abajo.

Si bien la *Posmodernidad* recupera como hemos visto anteriormente las formas desechadas por la tradición, a partir de las cuales se ha trabajado con una mecánica generativa modular, también las categorías tradicionales son cuestionadas mediante la localización en los espacios dados de sitios marginales en los cuales no se situaban las esculturas o bien, se consideraba que no correspondían al ámbito propio de la actividad en cuestión.

Así por ejemplo, hemos contrastado la ubicación de las obras de los tres artistas y hemos podido observar una coincidencia tanto en la

---

<sup>26</sup> Consideramos al sujeto como equivalente de la figura del espectador y en este sentido, como primer espectador. Tanto en las consideraciones del sujeto como objeto de trabajo formando parte como un elemento más del proceso creativo, como en las consideraciones relativas al espectador como elemento necesario para completar el proceso de retroalimentación de la obra

localización de sitios como una evolución semejante en el proceso de inversión de dichas categorías tradicionales de sitio y lugar. Igualmente, en los tres se produce un proceso paralelo de consideración de las categorías y la exploración desde las primeras piezas, en las cuales se trabaja la localización en el sitio bajo ciertos grados de ambigüedad, hacia los conjuntos e instalaciones últimas donde se trabaja el concepto de lugar.

De manera implícita, existen coincidencias en la selección de los referentes temáticos que se relacionan con los espacios representados, en los cuales interviene la consideración de las escalas y la introducción de la perspectiva puntualmente.

#### *La Localización de Sitios Descategorizados*

En las primeras propuestas de investigación, la consideración al espacio en relación con la escultura se centró en la ubicación de las esculturas en sitios marginales, en relación con aquellos sitios considerados prioritarios en la representación escultórica.

Así por ejemplo, se establece una primera coincidencia en los emplazamientos de las esculturas sobre el muro, que las aleja de la concepción de bulto redondo tradicional.

Además de ser éstas representaciones de fragmentos o partes de una totalidad mayor, hemos de recordar por ejemplo las piezas de *Ventana, Ventana – Contraventana* realizadas por *Angeles Marco* a finales de los setenta y principios de los ochenta o bien, la situación de los fragmentos del cuerpo y primeras piezas de neón de pequeño formato de *Bruce Nauman* que son situadas en la pared.

Todas abandonan el espacio *propriadamente* escultórico, para situarse en un espacio *propriadamente* pictórico, ya que son piezas escultóricas que no responden a un tratamiento de bajorrelieve tradicional. Por el contrario son esculturas que responden a la idea de elementos sobrepuestos entre sus partes formales y emplazados en el muro, como un proceso contrario al relieve. Son piezas sobreañadidas y suponen conceptualmente una operación contraria, ya que el relieve supone la extracción respecto de una pieza mayor.

Una vez se da este primer paso, las experiencias espaciales de ubicación y emplazamiento de las esculturas recorre sucesivamente, aquellos sitios de segundo orden como son: los rincones al nivel del suelo, los rincones a media altura o por encima de la línea de visión del espectador, el suelo, sitios descentrados con relación al centro equilibrado que responde al centro visual de mayor atracción...

En el caso particular de *Angeles Marco*, las esculturas siguen siendo zonas del espacio virtual representadas a escala de reducción y sugiriendo un espacio dentro del espacio real. Es interesante la pieza *Habitáculo*, que representa un ángulo del interior de una habitación con el plano del suelo escorzado, situada a su vez en un rincón del espacio real. Son rincones sobre rincones, ventanas en escorzo situadas a una altura que añade una segunda perspectiva a la pieza, provocándose un juego entre la perspectiva representada y la perspectiva percibida.

Mantienen una propuesta equivalente, las esculturas de goma-latex de *Bruce Nauman* que se adaptan a rincones o las que se sitúan en el suelo. En los casos en que son emplazadas en el muro a la altura de la visión del espectador, el autor rompe la jerarquía del sitio mediante la colocación de las diversas esculturas con un intervalo constante, de manera que ninguna prima sobre la otra y por lo tanto, se convierten en signos sucesivos de una narrativa visual.

Las esculturas situadas así, pierden su carácter individual para quedar interrelacionadas entre ellas, integradas en un texto como si fueran palabras enlazadas o bien, integradas en la zona donde se ubican reforzando el sentido significativo del sitio donde se encuentran.

Así por ejemplo, *Bruce Nauman* anula el sentido jerárquico en sus primeros Montajes expositivos, mediante la repetición del sitio en la ubicación de piezas, cuando nos presenta las esculturas colgadas sobre la pared. *Angeles Marco*, rompe el sentido jerárquico mediante una sobrecarga de la percepción del sitio, en primer lugar mediante la primera proyección en la pieza de sombras, efectos visuales y perspectivas ficticios y a la par, mediante la segunda proyección que realiza el espectador desde su ángulo de visión real.

Ambos autores llegan a una distorsión significativa del sitio, mediante caminos afines. E igualmente, inician sus investigaciones sobre la vivencia del sitio desde una óptica perceptiva y fenomenológica semejante: ambos desplazan la escultura hacia el muro, la sitúan considerando sitios puntuales y equivalentes dentro de lo marginal.

*Nauman* no trabaja el escorzo y el consiguiente efecto de espacio aplastado y comprimido en las esculturas de pared, pero sí cierto efecto de adaptación al muro, al rincón y al suelo. Por el contrario, sí existe también la coincidencia de entrecortar algunas piezas y situarlas como si ficticiamente atravesaran el muro y nos llevaran imaginariamente a un espacio mental imaginario.

Podemos también establecer un paralelismo con el tercer artista, que surge de la idea del abandono del pedestal y por tanto de la idea de monumento, el cual nos permite establecer una analogía entre la consideración del monumento arquitectónico con carácter cerrado que

evoluciona hacia una arquitectura de relaciones, como se da en la instalación escultórica.

En el caso particular de la obra de *Eisenmann*, la inversión de las categorías jerárquicas de la representación arquitectónica se produce al trabajar la ruptura del volumen único con un perímetro continuo. Existe en esta idea, como hemos citado, un paralelismo respecto de la ruptura del pedestal en la escultura y por lo tanto, de la idea de monumento. La investigación del volumen habitable a partir del gnomon del cubo y la organización de los ejes estructurales, en orden a la oblicuidad rompe los esquemas tradicionales de equilibrio y semejanza.

Así pues, una primera fase relativa a la inversión de las jerarquías tradicionales del sitio localizado, supone no solamente la reflexión sobre el concepto de sitio y lugar sino también, la consideración implícita de la figura del espectador, del habitante o del transeúnte como un elemento a considerar desde la óptica de los fenómenos perceptivos.

En la obra de *Bruce Nauman*, es muy curiosa la búsqueda de representación del espacio inmediato al cuerpo, de los espacios alrededor tanto del objeto como del cuerpo. De manera que no solamente invierte los sitios jerárquicos de la representación tradicional, sino que llega a plantear la representación de sitios ni tan siquiera pensados por la tradición.

En este contexto, abre el juego de la re-presentación a través de la ausencia del objeto y por lo tanto, de la no representación de lo primordial según la tradición, haciendo tangibles los espacios latentes en el deambular de los cuerpos y en la existencia de los objetos. Obras como el *Espacio debajo de mi silla*, o *El espacio bajo mi mano cuando escribo*, evidencian esta concepción sobre el sitio y el espacio y su actualización a través de un proceso físico y conceptual.

Existe un paralelismo en la experiencia ambigua del concepto de espacio, entendido como un producto de la percepción y de la reflexión que aquella activa mediante la realización de obras que nos remiten a accesos ambiguos. Estos accesos vuelven a retomar en el caso particular de Angeles Marco, la utilización del muro como un límite que cualifica la sugerencia espacial de tránsito, como algo contradictorio.

En esta paradoja que acontece en la representación, entre lo que es efectivamente accesible y lo inaccesible, entre lo real y lo virtual, la consideración a la utilización de la escala de representación es una constante común en los tres autores.

La utilización de una determinada escala proporciona, a través de nuestro cúmulo de experiencias determinada información sobre los objetos. Estos tres autores, utilizan la escala para producir grados de ambigüedad y duda sobre el contenido significativo de las esculturas y los edificios.

En sus realizaciones, no utilizan en ningún momento escalas monumentales, sino escalas adaptadas a la medida del ser humano, considerando una media de metro ochenta, en el caso particular de Marco y *Nauman*. En algunas piezas, se produce el efecto de doble lectura en el objeto a partir de su dimensión, en el sentido de que pueden ser tanto maquetas para una escultura o espacio mayor, como esculturas en sí mismas. En ambos casos, se representan espacios para ser recorridos o atravesados, que nos obligan a imaginar tanto el espacio como la propia acción que realizaríamos en él.

Igualmente, *Eisenman* especialmente en sus *Houses*, juega con la idea de representar un espacio que nos crea la duda perceptiva de si se trata de una casa o de la maqueta de una casa.

En consecuencia, la escala refuerza el sentido de accesibilidad e inaccesibilidad y el juego entre el espacio imaginario y el espacio real perceptivo que el espectador debe configurar con su recorrido.

En las esculturas realizadas a escala natural y por lo tanto, dispuestas para ser utilizadas real o imaginariamente por el espectador, se introducen recursos como son el estrechamiento, la inversión de formas, el sonido y la luz que crean un efecto ambiguo de imposibilidad de acceso en unos casos, hermetismo e incomodidad psicológica en otros.

Son ejemplares las esculturas que tienen como referente temático las escaleras, en ellas siempre está implícita en el ámbito estructural una inversión en la posición de los peldaños, de manera que si quisiéramos ascender por ella no podríamos hacerlo. Son pues, objetos accesibles por su dimensión pero no por su función.

En la obra *Escalera-Rampa*, recordamos que ocurre lo mismo, se produce una inversión de las huellas y contrahuellas a medidas que ascendemos hacia la rampa, alterando el orden lógico y real de las formas.

Sin embargo, en todas ellas el efecto a primera vista, de apariencia lógica no se pierde sino que aparece la ambigüedad en la lectura visual del recorrido o bien, en el propio desplazamiento dentro de los Montajes que así lo permiten. *Nauman* por ejemplo, estrecha las proporciones de los pasillos de manera que el recorrido dentro de ellos se realiza con cierta dificultad, a la par que los distorsiona mediante el efecto de la luz fluorescente.

Son comunes las posiciones de estos lugares de tránsito y formas que representan accesos situados contra el muro, dirigiendo al

espectador hacia una salida que no es más que la vuelta al mismo punto de partida o la imposibilidad de acceder a otro espacio.

*Perspectivas. La Consideración al Sujeto.*

La introducción de la necesidad del recorrido del ser humano, la necesidad de visión y transacción, presupone una priorización de lo perceptivo en el elemento mínima o unidad modular, que ya no es una unidad ideal geométrica perfecta, sino una unidad contaminada por la visión en escorzo, por una deformación física próxima a la visión real desde un punto de vista: el sitio relativo que ocupa el espectador, siendo éste un concepto que obliga a determinar la configuración de los objetos por la aproximación o el distanciamiento desde un sitio concreto.

De esta manera, se huye de definiciones y representaciones estereotipadas, para buscar el lugar donde la transacción entre sujeto y objeto se realice según unos órdenes nuevos, que se basan en evidenciar el carácter paradójico, abierto y múltiple de la interpretación dentro de los ámbitos culturales y en particular, dentro del ámbito artístico.

Así pues, la introducción de la figura del espectador, primero individual y representado en algunos casos por la propia figura del autor y posteriormente, con un carácter colectivo ha conllevado a la inclusión de un recurso fundamental: la inclusión del punto de vista en la representación de la pieza.

Este punto de vista, deforma y distorsiona en primer lugar las formas rectas en formas proyectadas según ángulos diversos, de una manera equivalente a cuando proyectamos un objeto sobre el plano del cuadro geométrico.

El segundo recurso, consiste en simultanear zonas que han sido representadas según esta distorsión, de manera que se produce un efecto de rampa y fuga visual en los espacios y en los objetos que rompe con la idea de equilibrio y estabilidad tradicionales. Es el recurso que genera las piezas con dos puntos de vista o más.

Retomando ejemplos concretos, *Testigos Auxiliares* responde a esta idea de alteración de los ejes ortogonales, estables y equilibrados mediante la inclusión de la oblicuidad que sitúa la pieza en el desequilibrio contradictorio. Igualmente, vemos como enlaza la inclusión de la perspectiva con la idea de provisionalidad cuasi absoluta y la idea de disfunción entendida como una alteración de la función manifiesta en la oblicuidad del montaje, en la ruptura de su ortogonalidad.

La obra se conforma por un andamio situado exento del muro, sin acogerse ni a la verticalidad propia de su estructura ni a su anclaje con el muro. Es decir, si el montaje de un andamio según su función es ortogonal y accesible, en el montaje realizado por *Angeles Marco* es oblicuo e inaccesible, siendo un fragmento que utiliza elementos muy identificativos relacionados con la traslación, como son las estructuras puente prefabricadas.

Este segundo Montaje difiere del primero que fue realizado en la Galería Trayecto de Vitoria en su organización compositiva, en la cual se mantiene la idea de oblicuidad pero mediante la ubicación en contrapunto de las estructuras, aspecto que queda manifiesto en la fuga visual que produce el montaje mediante la aplicación de varias direcciones.

La utilización de elementos funcionales con valor de auxiliaría como elementos artísticos, sobrecarga la justificación conceptual, a través de la descontextualización de los mismos, produciéndose una lectura a

partir de su función, por lo que ésta se utiliza con intencionalidad transgresora.

Pero además, se sobrecarga su significado por la inclusión precisamente en el montaje de puntos de fuga visuales que nos remiten a un espectador imaginario, que está visionando la pieza desde un sitio determinado que nosotros no podemos concretar. Nos aproximamos a él recorriendo la pieza, pero no encontramos tampoco el sitio exacto.

La provisionalidad y la transitoriedad entendidas como temas implícitos a los elementos y materias utilizadas en estos montajes, son reforzadas por la referencia implícita de la inclusión de un punto de vista, por la distorsión perspectiva.

Estas, nos remiten al nomadismo, al equipaje del nómada que se puede montar y desmontar, trasladar y reciclarse en cualquier espacio dado. Y precisamente por esta razón, los procesos artísticos han desarrollado una nueva visión del concepto modular dentro de la Serie, que atiende a precisamente a la idea de crecimiento, expansión y construcción abierta a múltiples lecturas.

El módulo ya no es el elemento o forma mínima dentro de un conjunto sino el propio concepto estructural, la interrelación que sustenta la pieza escultórica, se ubique donde se ubique, con lo que consecuentemente en el resultado queda priorizado el sistema estructural que es en sí mismo una estética concreta. La revisión del *Maquinismo* y el *Constructivismo* ha conducido irremediabilmente a la mecánica productiva instaurada como estética y la descontextualización de origen *Duchampiano*, ha sido transformada en una descontextualización hiperprogramada y justificada.

*La determinación del Paraje. Actuando en los Espacios Intersticiales*

La valoración de la perspectiva como forma simbólica que nos remite a la existencia de un observador en el proceso creativo, al igual que la consideración a la categoría del sitio desde los emplazamientos marginales, en el contexto de estos procesos artísticos ha obligado al espectador a conceptualizar mentalmente ciertos espacios propuestos.

La determinación el paraje, de origen *Heideggeriano*<sup>27</sup>, implica necesariamente la existencia de una consideración fenomenológica sobre la concepción del espacio inmediato al ser humano, que se da o acontece precisamente, en el propio hecho de aprehensión de lo circundante desde su posición relativa en un espacio virtual.

Por otra parte, la existencia de esta consideración, también ha conllevado no solamente una revisión de carácter egocentrista, en tanto en cuanto se han invertido categorías ideales de la representación histórica a favor de categorías de lo marginal que implican un desplazamiento físico y perceptivo, sino también, la voluntad de establecer y seleccionar, de crear propuestas de partida buscando emplazamientos para la obra, que obligan a esta a metamorfosarse entre lo existente.

Hemos observado que las obras en un principio, se planteaban cuestionando el sitio tradicional, rompiendo la unidad perceptiva y el emplazamiento del objeto para dar lugar posteriormente, a espacios accesibles físicamente y a espacios inaccesibles, en cuanto a la imposibilidad física de recorrerlos. Pero que sí son accesibles en un

---

<sup>27</sup> Heidegger, M. *El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1989.

ejercicio de conceptualización mental o imaginaria a partir de datos visuales.

Los proyectos de *Peter Eisenman*, buscan y programan sus propios lugares entre zonas no consideradas habituales para la construcción arquitectónica. Se emplazan entre edificios, crean relaciones entre la permanencia y la ausencia, entre la existencia volumétrica y la inexistencia representada por un vaciado en el terreno, en el cual hubiera queda registrado el molde del volumen que existió ahí.

El autor crea sus espacios en y a partir de la arquitectura, a partir de la construcción del proyecto y en este sentido, es el proceso de diseño lo que más cuenta, el estudio de las relaciones que han de dar lugar al edificio.

Buscar en el *Entre*, supone en su proyecto la consideración a localizar zonas de paso, de transacción entre zonas ya construidas y es por tanto, un sentido de la intervención, paralelo a la instalación escultórica, que crea zonas y núcleos de relación dentro de y entre núcleos ya existentes.

Los referentes de espacio, desde el punto de vista temático son curiosamente comunes entre los tres artistas. Nos hablan de zonas de paso, de volúmenes simbólicamente habitables emplazados sobre el suelo o en zonas subterráneas. En unos casos nos los presentan como estructuras reticulares entramadas en desequilibrio, en otras como una sugerencia a partir de elementos herméticos y contradictorios que confunden nuestras nociones significativas del afuera y del interior, relativizando nuestra posición dentro del montaje.

En todos ellos se produce en algún momento de su evolución artística, un juego entre el elemento propiamente dicho y el registro, es

decir, la huella y la contrahuella, molde y contramolde, forma y gnomon, para representar la ausencia, y desde ella, la presencia en diferido del objeto original.

La lectura del *Entre* es pues, para los tres artistas, no solo la localización de un espacio físico, sensorial y perceptivo de relaciones significativas, sino también el emplazamiento entre zonas rompiendo las leyes del equilibrio, la gravedad, la unidad formal y estructural propias a las categorías históricas y al propio desplazamiento físico del ser humano.

El *Entre* es el cúmulo de relaciones que acontecen en la intervención, propuestas por el propio artista en un espacio previamente configurado según las leyes de la tradición y el orden, para evidenciar en él la coexistencia necesaria de múltiples lecturas de la obra. Es en este ámbito de relación, donde precisamente se conceptualiza el espacio, según la percepción que de él hace el espectador en el momento de aprehensión de dichas relaciones propuestas.

En consecuencia, la noción de *Entre* trata de un espacio conceptual de relación, activo y abierto a múltiples variaciones no solo de lectura e interpretación sino también, de reorganización interna de las propias obras que las cualifica como entes metamórficos, que se copian y se transforman a sí mismos.

Por otra parte, la experimentación en el *Entre*, desde el punto de vista de la intencionalidad de localizar zonas marginales y descategorizadas, para crear espacios de relación abiertos, implica la condición de una escultura y una arquitectura que se programa a sí misma, y que busca el lugar para crear sus propias condiciones de existencia y no las otorgadas por una agente exterior a la obra.

### *Personajes y Tipos*

Si bien *Nauman* desde el principio de sus investigaciones trabajó el cuerpo como objeto de trabajo dentro de una propuesta interdisciplinar absoluta, Marco comienza a trabajar dentro de la *Performance* después de quince años de trayectoria escultórica. A pesar de las diferencias de planteamiento entre ambos, nos ha resultado conveniente hacer una breve referencia a la coincidencia en la selección puntual de un personaje como es el *clown*.

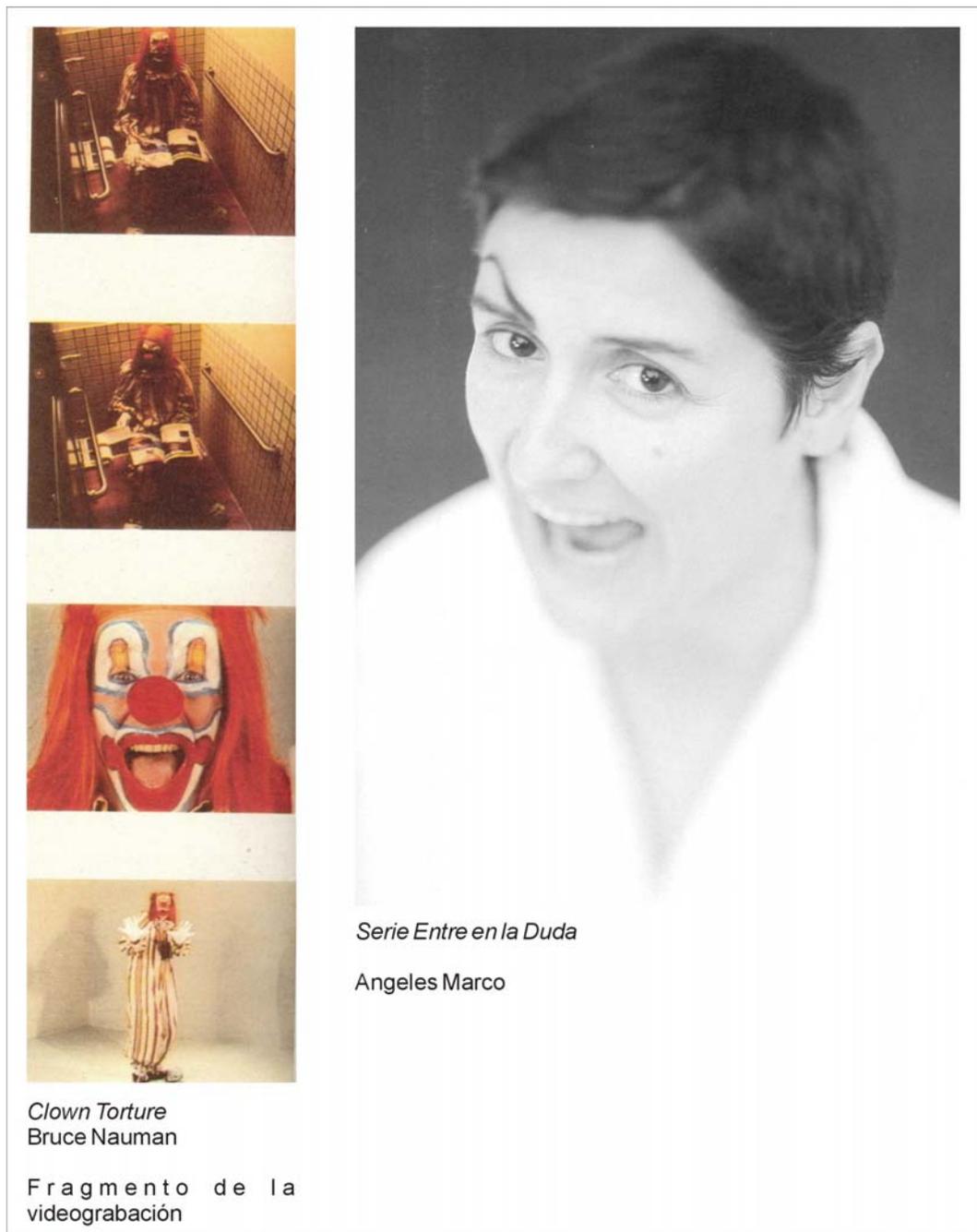
El tratamiento del tiempo y del espacio en las grabaciones acústicas y fílmicas sí tiene en común entre ambos autores, el sentido del ciclo reiterativo y el *continuum* que se produce en la proyección de imágenes y sonidos, al igual que el efecto de confusión perceptiva para poder disgregar la información visual y sonora que se nos produce en la obra.

*Nauman* obtiene altos grados de confusión mediante la coincidencia espacial y temporal de imágenes, que son proyectadas de manera simultánea, respetando en ocasiones el encuadre del proyector y en otras, jugando con aquel y la ruptura del mismo, cuando proyecta las imágenes en pantallas de formato grande o bien sobre las paredes.

Por el contrario, Marco tiene una proyección menos ambigua en cuanto a la *puesta en escena*, ya que no simultanea las imágenes de varios monitores, sino que solamente trabaja con un aparato de reproducción, limitando la ambigüedad narrativa a la propia filmación y no a su presentación.

En las grabaciones, la autora se inserta en los personajes, a modo de ritualización de la acción, entendiendo que a través del instante y la palabra, actualiza el presente del tiempo. Esta inserción en el *clown* del

Montaje *Entre en la Duda*, evidencia la imposibilidad de resolver la contradicción y el sentido, y la angustia del sujeto ante esta situación.



Mientras Angeles Marco, simbólicamente convierte en rito la apropiación del personaje a través de su propio cuerpo, *Nauman* selecciona los personajes y los somete a los argumentos distorsionantes. En este sentido, es común la intencionalidad de narrar situaciones

desequilibrantes para el sujeto, ambiguas y carentes de un sentido inmediato en ocasiones, por la imposibilidad de describir el sonido que acompaña a las imágenes o bien por la imposibilidad de leer varias imágenes a la vez.

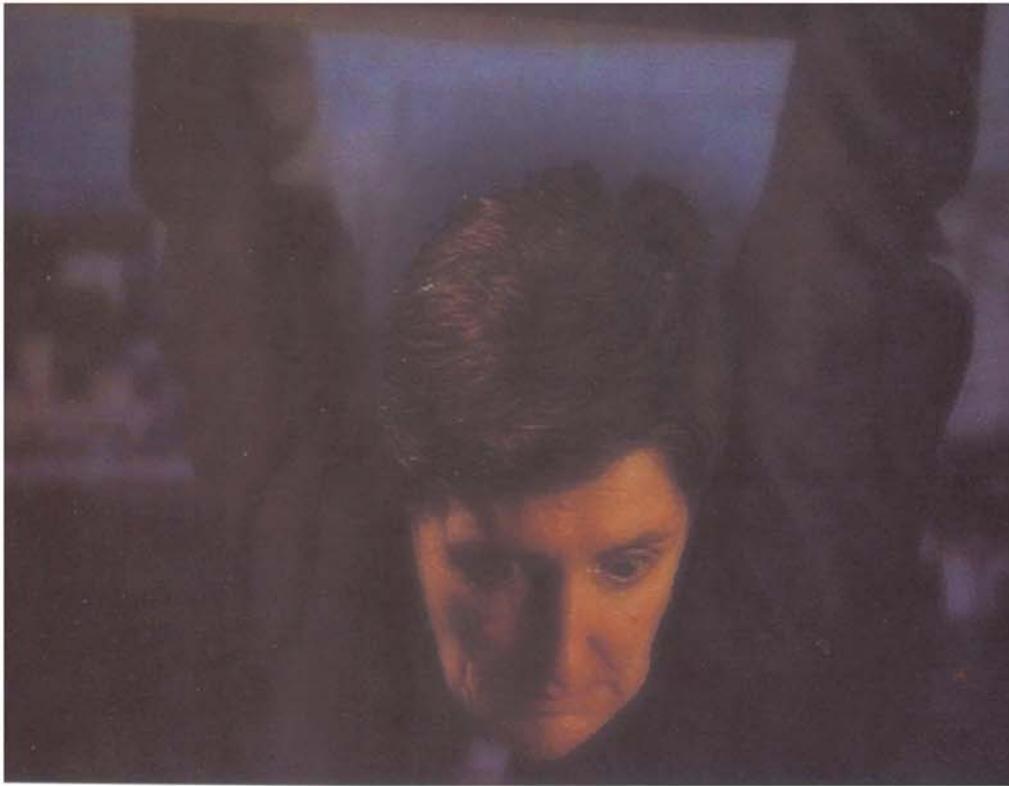
Sin embargo, el efecto desestabilizador se propone de manera diversa: Marco asume la máscara de personajes dobles y fragmentados, *Nauman* los propone como actores. En las narraciones de ambos, se rompe la gravedad y las leyes de ordenación estables en la realización de una acción, así por ejemplo en *Clown Torture* el payaso es vigilado, es sometido a posiciones en desequilibrio hasta llegar al punto de caer y es asediado por un supuesto espectador detrás de la cámara.

En *Desequilibrios*, se plantea la persecución por el tejado, una persecución continua en la que la autora es todos y cada uno de los personajes, en un ciclo de intercambio e igualmente, es sometida a la caída. De esta manera, no consideramos únicamente coincidentes la selección de algunos personajes como el *clown*, sino las situaciones de caída<sup>28</sup> y vuelta a empezar en la acción. Acciones repetitivas, cuyo principio y final se reabsorbe en el propio ciclo de la acción.

En este sentido, podemos plantear que el sustrato temático de las obras anteriores, se refleja a la par queda ampliado por los personajes de las *Performances filmicas*. Y que todo él, es común en su trasfondo existencial en el que se nos habla de la ironía y lo trágico, del sentido y el sinsentido que acompaña la vivencia y el espacio del ser humano. En este sentido, el *performer* es un nexo con la colectividad, ejerciendo como activador y filtro de las sensaciones vivenciales del ser.

---

<sup>28</sup> Recordar la videograbación *Falls, Pratfalls and Sleights of Hand*, 1993.



*Desequilibrios*  
Angeles Marco

Dos imágenes de la Performance Fílmica

*El Arte como Ciencia. Una Hipótesis ad hoc*

*... desarrollemos una nueva clase de conocimiento que sea humano, no porque incorpore una idea abstracta de humanidad, sino porque todo el mundo pueda participar en su construcción y cambio ...*

Paul K. Feyerabend

Todas las ciencias exactas como humanas, han colaborado en el examen de categorías tradicionales, como la categoría de una existencia objetiva y el estudio de la historia, atienden al mismo propósito. Igualmente, la consideración de un método que contenga principios científicos, inalterables y obligatorios queda anulada al ser confrontada con los resultados de la investigación histórica.

La obra de estos tres artistas, que ha sido objeto de este trabajo de investigación, ha evidenciado en primer lugar que no hay una sola regla de representación que no pueda ser infringida en una ocasión o en otra. Igualmente, estas infracciones de la norma y de las categorías históricas de los sistemas de representación formal y estructural, no han ocurrido accidentalmente ni han sido resultado de un conocimiento insuficiente. Por el contrario, han sido necesarios para poder demostrar un progreso en el ámbito de las artes y un reconocimiento implícito a la práctica liberal, que considera necesariamente abiertos todos los ámbitos socioculturales que conforman el conocimiento humano.

*Boltzmann, Mach, Duhem, Einstein... Wittgenstein... Estos científicos y otros antes de ellos han examinado abstracciones como "espacio", "tiempo", "substancias", "hecho", "espíritu", "cuerpo" y las encontraron defectuosas. Ni las mismas leyes de la lógica quedaron exentas de sus dudas... Estos científicos*

creían que todo lo que influye en la ciencia debe también ser examinado por ella. Hacer ciencia no significa resolver problemas sobre la base de condiciones externas previamente conocidas, poner restricciones a la investigación y capacitarnos para anticipar propiedades generales de todas las posibles soluciones (por ejemplo, todas las soluciones son “racionales” y conformes a las leyes de la “lógica”); significa adaptar cualquier conocimiento que uno tenga y cualquier instrumento (físico, psicológico, etc.) que uno use a las ideas y exigencias de un particular estadio histórico. Un científico no es un sumiso trabajador que obedece piadosamente a leyes básicas vigiladas por sumos sacerdotes estelares (lógicos y/o filósofos de la ciencia), sino que es un oportunista que va plegando los resultados del pasado y los más sacros principios del presente a uno u otro objetivo, suponiendo que llegue siquiera a prestarles atención.<sup>29</sup>

Dentro de una teoría *Postestructuralista y Deconstructiva*, se hace precisamente necesario como un primer punto de partida, no solamente ignorar la regla sino adoptar su opuesta, con la finalidad de crear nuevas interpretaciones a las ya existentes. En este sentido, las manifestaciones artísticas que hemos observado y contrastado, nos hablan a través del arabesco de la forma, de una condición implícita a ella: crear el espacio para existir. Y este hecho presupone como búsqueda, la introducción en el proceso creativo, la elaboración y la defensa de las propuestas artísticas a modo de *hipótesis ad hoc*<sup>30</sup>. A la par que la absorción de métodos, recursos e ideas propias a ámbitos afines del saber como la tecnología y la filosofía.

Paralelamente, la concentración en los propios procesos de la configuración artística ha evidenciado de una manera relevante, la consideración al propio lenguaje del arte, que no se atiene únicamente a la codificación intencional de elementos, materiales y recursos sino

---

<sup>29</sup> Feyerabend, P.K. Cit p. 21-22 en *Adiós a la Razón*. Ed. Tecnos S.A. Madrid 1987.

<sup>30</sup> Expresión latina de uso frecuente en lenguaje científico que significa “a propósito”: no hecho ya o aplicable a cualquier caso, sino hecho precisamente para el caso de que se trate.

también a una revisión rigurosa de las categorías tradicionales, de estructura, orden y espacio y todos aquellos factores implícitos a ellas que se manifiestan en el tratamiento de la forma.

*Según Paul k. Feyerabend, debemos esperar que la idea de libertad sólo pueda hacerse clara por medio de las mismas acciones que se supone crean libertad. La creación de una cosa, y la creación más el completo entendimiento de una idea correcta de la cosa, son muy a menudo partes de un mismo e indivisible proceso y no pueden separarse sin llevar el proceso a un estancamiento. El proceso mismo no está guiado por un programa claramente definido; y no puede ser guiado por tal programa porque es el proceso el que contiene las condiciones de realización del programa.<sup>31</sup>*

En este sentido, las condiciones de realización de los procesos artísticos analizados, si bien se constituyen como hipótesis ajustadas a la necesidad de su planteamiento conceptual y los objetivos que conllevan, también dan lugar a una autorregulación interna de sus características formales.

De ahí que planteamientos en principio incoherentes hayan dado lugar a obras coherentes, que tienen la capacidad de disgregarse en nuevas direcciones, construyendo nuevos tipos formales, estructurales y espaciales que precisamente se sustentan en el ámbito de la contradicción visual. Las formas concretas y la mecánica formal que estos tres autores han creado, han sido lo suficientemente ricas como para proporcionar propuestas móviles y abiertas al reciclaje y la readaptación, sin agotar las posibilidades de su lenguaje. Por el contrario, aquellas han

---

<sup>31</sup> Feyerabend, P.K. Cit. P. 10 en *Contra el Método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Ed. Ariel S.A. Barcelona, 1987.

tenido la capacidad de ampliarlos, de la misma manera que una célula a través de su crecimiento y la multiplicación da lugar a la vida.

En consecuencia, los autores han atendido en sus propuestas a la consideración de los modos de expresión existentes, los cuales no han tenido en cuenta el tipo de desarrollos que nos han propuesto y por lo tanto, han pretendido deformarlos, emplearlos incorrectamente y forzarlos a entrar en nuevos esquemas de relación con objeto de situarlos en contextos imprevistos. En este sentido, sus intervenciones han atendido a la idea en otros ámbitos del saber de que sin un constante mal empleo del lenguaje no puede haber ni descubrimiento ni progreso.

Así es como surge el sentido crítico en las obras, que será la base de las teorías filosóficas con las que los artistas se han sentido identificados: la movilización de las categorías tradicionales consideradas el evangelio del pensamiento y la práctica cotidiana, cuestionando el equilibrio, el orden y la función de sus reglas y sus formas de pensamiento, para defender el principio del *todo vale*.

De esta manera, podemos observar en las obras un contenido empírico y perceptivo, abierto al ser humano incluyéndolo como parte activa del proceso, que presupone la utilización en los procesos creativos del llamado *principio de proliferación*. Este principio implica inventar y elaborar teorías que son inconsistentes con los puntos de vistas comúnmente aceptados, incluso en el supuesto de que aquellos sean altamente confirmados. Así, este principio es una parte esencial de todo *empirismo crítico*.

Todo el procedimiento procesual elaborado bajo esta premisa, se convierte en filtro flexible que permite desde la subjetividad, producir alteraciones de los códigos tradicionales, a la par que reciclarlos y reintroducirlos bajo la óptica de una nueva versión transgredida.

Así se refiere *Paul K. Feyerabend* a la metodología actual de la ciencia, en su libro *Contra el Método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento* estableciendo la necesidad de creatividad artística dentro del ámbito de la ciencia y la capacidad de aquella, para vehicular cambios socioculturales. *Es posible conservar lo que puede llamarse la libertad de creación artística y utilizarla al máximo, no como una vía de escape, sino como un medio necesario para descubrir y quizás incluso cambiar las propiedades del mundo en que vivimos. Esta coincidencia de la parte (hombre individual) con el todo (el mundo en que vivimos), de lo puramente subjetivo y arbitrario con lo objetivo y legal, es para mí uno de los más importantes argumentos a favor de una metodología pluralista*<sup>32</sup>.

De la misma manera, podemos considerar que el arte, tiene la capacidad de interpretar métodos y concepciones del ámbito científico, para incorporarlos a su particular visión de la vida, de la creación, del mensaje y de los medios para emitirlos. De hecho, el reconocimiento al *Mundo Industrial* y los *Mass-Media*, tanto de manera explícita como implícita, y la efectividad del trasbase<sup>33</sup> de los sistemas, conceptos y recursos de aquel al campo de las Artes, es profundamente significativo.

Igualmente, la adaptación de reflexiones sobre conceptos comunes, como el *Entre* y la introducción de éste en las propuestas artísticas como un elemento temático y conceptual ha justificado las diversas estructuras formales, funcionales y significativas, a la par que ha dado lugar no solo a una nueva conceptualización del espacio y del tiempo, sino también a una nueva visión del propio pensar creativo y de los procesos que lo manifiestan.

---

<sup>32</sup> Feyerabend, P.K. Cit. P. 25 en *Contra el Método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Ed. Ariel S.A. Barcelona, 1987.

<sup>33</sup> Utilizamos este término trasbase o tras-base para referirnos a la incorporación y traslación de ciertos fundamentos y factores del mundo industrial entendidos como base elemental, en el ámbito de las Artes.

Estos aspectos han conllevado una apertura de los límites de campo dentro del ámbito sociocultural y de los ámbitos incluidos en él, entre los cuales se encuentran las Artes, con le objetivo fundamental de encontrar procedimientos pluralistas que abren caminos alternativos y diversos, a la par que conflictivas direcciones. De esta manera, operar en el conflicto y la contradicción, ha sido el eje de tensión conceptual que ha dado lugar a las investigaciones de los artistas, que trabajan dentro de esta corriente de pensamiento.

Una elección presupone alternativas conceptuales entre las que elegir y por lo tanto, conlleva una sociedad que contenga e incite a opiniones diferentes y modos antagónicos de pensamiento. En este sentido, una sociedad de este tipo y un proyecto artístico que asuma este talante no debe considerar deseable la unidad de opinión, salvo que resulte de la más libre y completa comparación de opiniones opuestas. Por lo tanto, toda observación común dentro de la diversidad se presupondrá una experimentación de diferentes maneras de plantear cuestiones de común preocupación y a la par, se considerará una aportación si se da efectivamente en la práctica. La diversidad en este sentido no es un mal, sino un bien. Y el principio de proliferación, dentro de esta consideración plantea que la experiencia, puede constituir una base de conocimiento cuando se cuestiona y se debate precisamente, cómo tiene que interpretarse dicha experiencia.

Este principio pues, hemos podido observar que ha sido uno de los objetivos a los que han atendido las obras. La consideración permanente a valoraciones psico-fenomenológicas en la elaboración de las obras y la constante revaloración de un sujeto que percibe desde los diversos emplazamientos marginales y descategorizados por la historia, para conceptualizar el hecho artístico como un espacio de relaciones abiertas, múltiples e incluso contradictorias.

En este ámbito, se produce una revitalización del *error* frente a la verdad, que abre la alternativa al progreso de los sistemas invirtiendo la oposición dialéctica y reconociendo al error su valor *sine qua non* como fundador de toda verdad. Así la descategorización de forma, función y significado tradicionales ha sido el eje conceptual que ha guiado el desarrollo de formas en transición, que diera lugar a tipologías dentro de un sistema de variantes generativas y de percepción ambigua y móvil. Todo cambio sabemos que conduce a un nuevo sistemas de categorías fijas, por lo tanto, los autores conscientes de esta cualificación inevitable implícita a los movimientos artísticos, han pretendido investigar y crear dentro del concepto de *Entre*, que no solamente atiende a los aspectos analizados en capítulos anteriores, sino a la consideración de un concepto de *lo inconcluso* cuyo reflejo es el carácter físico, formal y material dentro de la provisionalidad y del cambio permanente basado en las posibilidades de relación y transacción entre las piezas.

*Una de las consecuencias del pluralismo y la proliferación es que la estabilidad del conocimiento no puede ser garantizada por más tiempo. El apoyo de una teoría de la observación puede ser muy convincente, sus categorías y principios básicos pueden aparecer bien fundados; el impacto de la experiencia misma puede estar extremadamente lleno de fuerza. Sin embargo, existe siempre la posibilidad de que nuevas formas de pensamiento distribuyan las materias de un modo diferente y conduzcan a una transformación incluso de las impresiones más inmediatas que recibimos del mundo. Cuando consideramos esta posibilidad, podemos decir que el éxito duradero de nuestras categorías y la omnipresencia de determinado punto de vista no es un signo de excelencia ni una indicación de que la verdad ha sido por fin encontrada. Sino que es, más bien, la indicación de un fracaso de la razón para encontrar alternativas adecuadas que puedan utilizarse para trascender una etapa intermedia accidental de nuestro conocimiento...*

*estabilidad indica que hemos fracasado en trascender una etapa accidental del conocimiento, y que hemos fracasado en acceder a un estadio más alto de consciencia y entendimiento.*<sup>34</sup>

La actitud experimental que nuestros tres autores han llevado a término se ha situado pues, en un ámbito en el que precisamente nos hablan de la multiplicidad de puntos de vista, de posibilidades de observación y de cambios que se producen en el transcurso de nuestro recorrido entre lo estable y el desequilibrio. Lo único que existe es el hecho de recorrer, de trasladarse y de habitar y es precisamente, en este acto dónde conceptualizamos forma, función y significado.

Nuestros autores, consideran y nos plantean a través de sus obras una conciencia del devenir, de la imprevisibilidad dentro de lo previsible, de lo inestable dentro de lo estable, de lo múltiple dentro de lo único y resuelven sus formas como entramados en los que el juego entre la topología y la matemática, lo visual y lo racional, otorgan un concepto de espacio y de tiempo perceptivo y mental, de reconstrucción permanente por parte del sujeto de las huellas trazadas en la discontinuidad.

La *Discontinuidad* alude a la ruptura del reflejo tradicional entre objeto y sujeto, introduciendo al sujeto que incluso es parte de la forma previamente a su realización, como un elemento más que activa, completa e interpreta los niveles de relación de las obras. La interrelación de pensamiento y apariencia, solo es factible cuando el propio sujeto forma parte del proceso creativo, en sus fases de configuración considerado como un elemento necesario e igualmente, en las fases de retroalimentación a través de la fruición estética. Las instalaciones son construidas para ser habitadas, recorridas y aprehendidas, como un ámbito vivo de interrelación del cual podemos extraer múltiples lecturas.

---

<sup>34</sup> Ibid.cit. 4 p. 30-31

Si la tradición y el empirismo científico no adecuaban la relación entre pensamiento y apariencia, éste culpa al pensamiento de no reflejar adecuadamente la experiencia y por tanto establece una inmovilidad en la relación entre sujeto y objeto, diferenciándolos como dos términos estables y opuestos, la revisión que la *Postmodernidad* lleva a cabo encuadra a dicha relación de una manera crítica, intentando movilizar ambos términos y todos aquellos que se derivan como categorías que predeterminan nuestros sistemas representativos.

Las categorías fijas de sujeto, objeto y realidad contienen desde el punto de vista crítico, sea racional o empirista, muchos puntos de vista cambiantes. Así la crítica a las partes estables y sus categorías, supone la invención de categorías alternativas que deben poner en movimiento a las estables. Y se consideran precisamente como tales porque no se pretende transformarlas en categorías fijas, ya que la investigación volvería al mismo punto de partida y por lo tanto no cumpliría el objetivo de apertura planteado. Lo único que queda como un criterio estable en estos procesos creativos, es el tipo de mecánica operativa abierta, que siguen los artistas y la búsqueda de nuevos medios y emplazamientos para cuestionar los sistemas de representación.

*Cada proceso, cada objeto, cada estado, etc., contiene realmente parte de la naturaleza de todo otro proceso, objeto, estado, etc. Conceptualmente esto significa que la descripción completa de un objeto es autocontradictoria. Esta descripción contiene elementos que dicen lo que el objeto es; son los elementos utilizados por la ciencia y por el sentido común en sus descripciones habituales, que consideran parte de sus propiedades y adscriben las demás al exterior. Y también contiene otros elementos que dicen lo que el objeto no es. Son éstos los elementos que la ciencia y el sentido común ponen fuera del objeto, atribuyéndoselos a cosas que se supone están completamente separadas*

*pero que están realmente contenidas en el objeto bajo esa consideración.*<sup>35</sup>

Es por tanto, esta razón inmanente de autorrelación la que conlleva la aceptación de que todas las cosas están encerradas en una contradicción interna. Así todo proceso contendrá parte de aquello de lo que se ha separado y esta parte deberá ser descrita mediante ideas inconsistentes con las ideas utilizadas para describir el proceso original, con lo cual está por ello condenado, a contener contradicciones también.

Así, los procesos artísticos y constructivos desarrollados por estos tres artistas se mueven en el ámbito de que conceptos usualmente estables e inmóviles, tienen las condiciones en sí mismos de movilizarse, no sólo conceptualmente en cuanto se parte de un análisis de ciertas determinaciones que se aleja de ellas y predispone su negación, sino también objetivamente, por el hecho de que cada proceso, objeto y estado determinado tiene tendencia a dar énfasis a los otros elementos de los objetos presentes en él.

La gran aportación es precisamente ésta: la creación de objetos inquietos dentro de sus propios límites, que pugnan por establecer nuevas relaciones evidenciando la unidad del concepto original y de su oposición. En este ámbito, la negación no significa decir no o declarar que una cosa no existe o destruirla de cualquier modo que pueda elegirse, sino que cada tipo de cosa tiene su propia manera de ser negada y de tal modo ello da lugar a un desarrollo.

Así, los primeros pasos basados en la localización de características estructurales de segundo orden, que formal y conceptualmente remiten a formas y estructuras de primer orden, la

---

<sup>35</sup> Ibidén. Cit.p. 35

búsqueda de los emplazamientos marginales, los juegos de ambigüedad perceptiva, estructural y desestabilizantes, la inclusión del sujeto no solo como objeto sino también en el objeto del Arte, han supuesto la creación de una medida crítica respecto de los sistemas de representación históricos. Esta medida ha consistido en salirse del círculo e inventar un nuevo sistema conceptual que entrase en conflicto con los resultados habituales y llevase a la confusión de los principios teóricos tradicionales.

Desestabilizar es pues, operar contrainductivamente, partir de lo no posible según la lógica estructural y estática de los objetos y esta concepción supone dos hechos: el arte como la ciencia, no puede existir sin ella, pero también es un movimiento legítimo y necesario en el progreso de ambas. Por lo tanto, cuando los artistas han consideración como propuesta, evidenciar la contradicción entre una teoría nueva e interesante y una colección de hechos establecidos firmemente a través de la historia, de la iconografía y la iconología de las formas y estructuras de la representación, el procedimiento ha sido no abandonar la teoría, sino utilizarla para el descubrimiento de los principios ocultos que son responsables de la contradicción.

Precisamente, este aspecto ha supuesto no solo la revisión de todas las categorías de la representación de origen renacentista, sino un fenómeno equivalente al propio renacimiento que se sitúa en los límites de la transgresión, de lo relativo, descubriendo en el interior de sus bases aquello que las distorsiona, las diversifica y las amplía en un arabesco infinito de relaciones.

Por lo tanto la negación, no es una mera inversión, sino un proceso que da lugar a la transformación de un objeto cerrado y único en un nuevo objeto, abierto, dúctil, flexible e inconcluso que contendrá tanto el origen tradicional, como las categorías que constituyen su negación. Así, las esculturas y la arquitectura son obras por derecho propio, en tanto objetos

construidos, concretos y reales pero no han sido sometidas previamente ni a un lugar, ni a una función, sino que ellas por sus características conceptuales, formales y estructurales que rompen con la tradición, han creado y crean en el momento oportuno de su instalación, su propio lugar de existencia.

### *Conclusiones*

Las diversas observaciones de contraste realizadas, relaciones, similitudes y diferencias entre la obra de los tres artistas, que han sido núcleo de nuestra investigación, nos han llevado a confirmar la hipótesis planteada como eje de nuestro trabajo: *Si la Deconstrucción defendía por un lado, la existencia de procedimientos que cuestionaran la tradición operando dentro de sus propios sistemas y por otro, la relatividad de la traducción única y absoluta, dentro de cualquier ámbito sociocultural y en efecto, era una corriente de pensamiento que daba lugar a un progreso cultural y filosófico, debía existir dentro de la diversidad de propuestas culturales y artísticas, un nexo oculto que fuese común a las mismas y no fuese incompatible con presencias materiales distintas*<sup>36</sup>.

De esta manera, proyectos diversos nos plantean procesos comunes dentro de la dispar creativa de cada artista tratado. El cómo se han manifestado dichos procesos y en qué conceptos y recursos han revertido dichos lenguajes creativos, lo concluimos a continuación.

#### *La conceptualización del espacio a través de las obras*

Cómo ha sido conceptualizado el espacio a través de las obras, el camino seguido en el proceso y la mecánica organizativa y constructiva que se ha desgranado de él, manifiesta vínculos comunes en los tres artistas. Estos se remiten a dos grandes grupos: la consideración del espacio relacionado con las obras, en cuanto formas materiales y paralelamente, las diversas consideraciones relativas a la ubicación de las mismas dando lugar a órdenes compositivos similares.

---

<sup>36</sup> Ver Pág. 7 y 8 de la presente Tesis Doctoral.

Recordemos el hecho de que categorizar es en definitiva, atribuir, otorgar atribución, cualidad, significado y función, en primer lugar y por lo tanto, es también una función conceptual.

Estos dos ámbitos, el espacio relacionado con el sitio en cuanto ubicación puntual para los objetos y el espacio en cuanto lugar o paraje, implícito a la noción del espacio entendida como composición o estructura organizativa, son inmanentes a nociones estructurales que se derivan directamente del campo de la percepción humana.

El modo de percibir histórico y codificado, es el que debe ser cuestionado, mediante la manipulación de las categorías preestablecidas en un ejercicio crítico que las compatibilice con atribuciones u órdenes actuales, más ambiguos y abiertos al terreno de la interpretación móvil y despierta de un sujeto que habita y aprehende las obras.

Los valores perceptivos y las leyes de la visión, como objeto de trabajo, se convierten así en eje y objetivo de la provocación y del estímulo. Es común la valoración y generación de lecturas en suspense, contradictorias, ambiguas e inquietantes. La inestabilidad y la simetría, es un juego recíproco en el que se crean centros de atención que mantienen el equilibrio entre términos distantes, juegos de equilibrios, aparentes simetrías, cierta igualdad que se deriva de la confusión provocada y el exceso de reiteración formal.

La inclusión de la perspectiva, de la forma fugada con un punto incluido o próximo de fuga visual, la rampa visual y los elementos ingravidos que nos remiten a espacios que entremezclan ficción y realidad. Pero que también presuponen uno o diversos sitios imaginarios de observación y por lo tanto, de presencia de un espectador. El estudio del sitio, de las leyes de composición visual y la gravedad aplicando

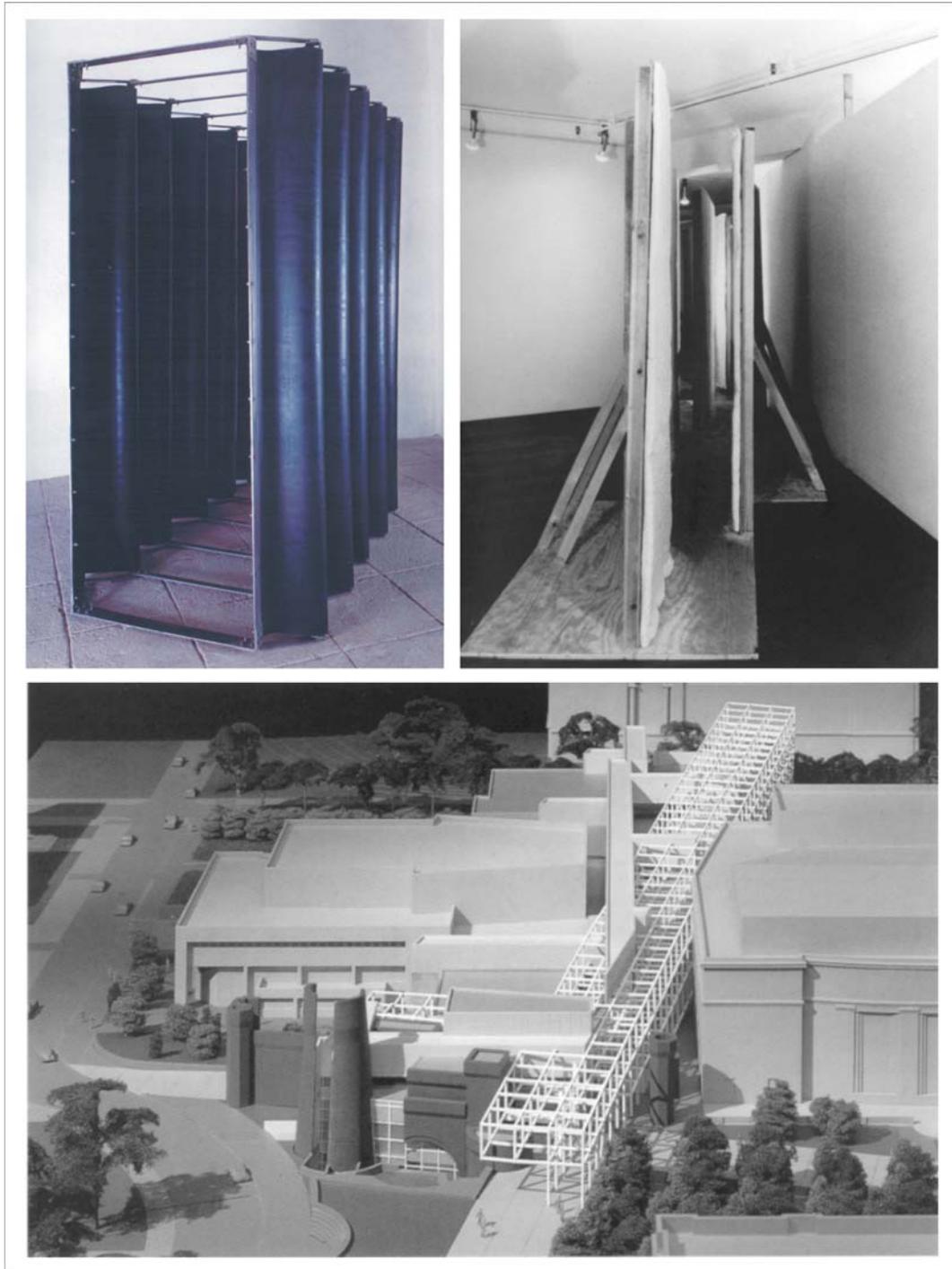
alteraciones de la lógica perceptiva, la lectura doble y múltiple, que genere una duda y el enigma de lo que se ve.

Hemos de mencionar aquí las estructuras con formas abstractas que mantienen elementos suspendidos, centrados o distantes, realizando equilibrios. Las piezas de carrusel, los trípodes con pozo o con cinturones, los cuadrados y triángulos con sillas invertidas o el montaje de testigos auxiliares, todos ellos analizados en páginas anteriores, que en el desequilibrio de sus fugas visuales suspende un fragmento de su propia imagen.

En estos nuevos órdenes estructurales, que los artistas nos plantean es dónde la investigación del concepto del Entre, mantiene y verifica una valoración común de los no lugares para la representación histórica de las categorías de sitio y lugar.

Sin embargo, también constituirán una referencia a lugares de paso y transición, entre zonas o entre sitios. Las formas abstractas y los elementos puros o simples que utilizan los artistas adquieren significado a través de la estructura organizativa, siendo asociados a formas con significado: habitáculos, pasillos, puentes ...

Los no lugares son espacios creados a propósito para la edificación o para el propio evento expositivo. Por lo tanto no son ni sitios ni lugares dados y en consecuencia no están preestablecidos por reglas externas. Así pues, son zonas a conceptuar y por lo tanto a ordenar por las propias obras. Son éstas últimas, las que en sus interrelaciones crean los órdenes, por lo tanto crean así el cúmulo de percepción, el territorio expositivo.



En consecuencia, podemos hablar, refiriéndonos al proceso creativo de los tres artistas, que es común en ellos la predisposición a establecer unos órdenes previos abiertos. Es decir, presupondrá un orden

inicial el hecho de fijar como objetivos estructurales la utilización de sitios no habituales, por lo tanto un orden basado en lo descategorizado por la representación tradicional.

Este orden pues, posee la cualidad de ser abierto, pues el objetivo inicial deriva en un comportamiento de las obras basado en las interrelaciones estructurales que conceptúan los espacios como territorios expansivos, que requieren del recorrido del espectador.

En definitiva y en primer lugar, la utilización de los diversos emplazamientos no habituales para las normas de representación convencionales y arbitrarias y en segundo lugar, la búsqueda y evidencia de la utilización de los espacios intersticiales como zonas de paso y de interacción, conceptuarán la zona del Entre, el cual entendemos como una zona vivencial y conceptual, que es completada mediante la percepción guiada del sujeto que recorre y contempla.

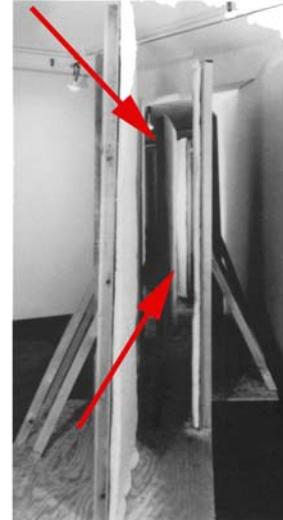
En este sentido, se produce en la obra de los tres artistas la ruptura del perímetro objetual, evidenciado por la necesidad del recorrido para la aprehensión del significado de los objetos y la conceptualización del espacio habitable a través de las diversas transacciones perceptivas del espectador.

Son ejemplares y coincidentes los espacios pasillo, los espacios laberínticos con salidas cruzadas o imposibles y la sugerencia a un supuesto nivel de lo imperceptible, más allá del muro y en algunos casos en el nivel del subsuelo.

En los tres, existe una primera fase de investigación centrada en el análisis de los objetos y su ubicación dentro de las coordenadas de representación habituales, tanto en escultura como en arquitectura. Las obras realizadas en su primera década se centran, en los objetos y el

descubrimiento en ellos, de nuevas relaciones formales que ayudan a conceptualizar el espacio.

Podemos observar en estas obras también, la coincidencia en la utilización de dos perspectivas para la construcción y disposición estructural de las mismas. Este aspecto, evidencia en ambos autores, la utilización del doble punto de fuga para confundir la percepción del espectador, el cual deberá situar al recorrerlos, el sitio puntual de equilibrio.



Son ejemplares las distintas versiones de estructuras pasillo, las cuales determinan recorridos mentales, o bien paradojas como la posibilidad física de iniciarlo sin poder concluirlo, por la ubicación estratégica de la escultura apoyada en el muro.

En ambos casos, tanto Nauman como Marco, recurren a la utilización del muro para sugerir la existencia de un supuesto plano de lo imperceptible, que si puede ser representado conceptualmente por el espectador, a partir de la ambigüedad propuesta. Podemos interpretarlos como Accesos pero también como salidas.

Las *Houses* realizadas por *Peter Eisenman*, investigaban las relaciones internas que se producen entre la asignación de función, forma y significado. Las esculturas de rincón y de suelo, investigaban las relaciones entre lugar y sitio, y las sugerencias formales que son pretexto para dar paso al espectador. Los moldes de los espacios intangibles y las

relaciones entre espacio y forma. Se habla de aquello que limita la forma representada y que no ha sido conceptualizado, ni racionalizado porque no se ve y no se ha representado, pero sin embargo, existe conceptualmente en la mente del observador.

Los tres introducen en todo momento al espectador, pues todos los objetos y arquitecturas manifiestan juegos perceptivos ambiguos y una revisión de la cualidad de forma y estructura de los mismos, que requieren de aquel para ser completados.

Igualmente, se establece una ambigüedad en las obras, en cuanto al grado de definición de las mismas en su medida. El concepto de escala y la relación con la vertiente física de la propia obra efectiva y con la vertiente perceptiva, es decir como obra percibida. Los tres artistas, y esto es algo que los tres se plantean abiertamente<sup>37</sup> se han planteado en bastantes proyectos, la efectividad de una lectura ambigua de las obras en el sentido de que éstas son obras, pero también pueden ser percibidas como proyectos de obras.

En este sentido, todos ellos juegan de manera evidente e incluso manifiesta con la escala de las mismas y con la capacidad de desdoble de las obras, en el sentido de poseer su formato real y un formato posible, que se abre en la mente del espectador. Por lo tanto, obligan a éste a idear y a participar, a habitar las obras y hacerlas suyas no sólo recorriéndolas en su disposición, sino imaginándolas en otro espacio posible.

Hemos de recordar aquí, los lugares representados como la esculturas de *Pasadizos Subterráneos de Nauman* o las *Escaleras*, el *Puente-Trampolín* y en concreto, *la Escalera-Rampa de Marco*.

---

<sup>37</sup> Es decir, de manera declarada en la obra, bien en sus propias justificaciones teóricas que han quedado patentes en escritos personales y entrevistas.

En fases posteriores de trabajo, la investigación objetual se dirige a conceptualizar espacios habitables, territorios que necesitan de la elaboración y completud de un recorrido sugerido, en el que se punzan las sensaciones y estímulos psicofísicos del espectador.

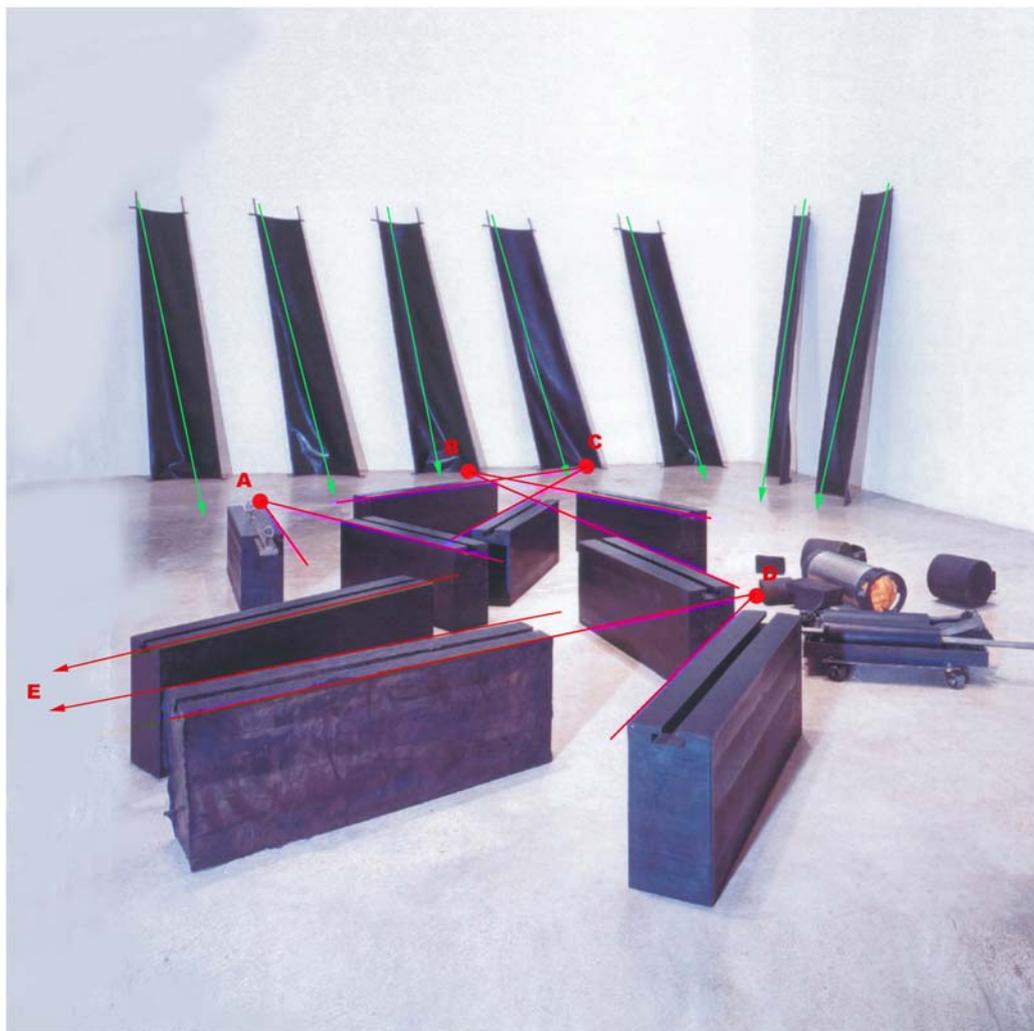
Así, las investigaciones formales observadas en los objetos, se amplían a la elaboración de espacios amplios. En consecuencia, la configuración formal generada por dicha conceptualización del espacio y del Entre, provoca en los tres artistas una composición espacial estructural de tipo narrativa, modular y autogenerativa, en la cual las formas abstractas que se comportan como módulos adquieren una dinámica constructiva propia, de tipo endogámico.

Este tipo de composición, en cuanto a la forma material de las obras, supone en los tres casos, la revisión implícita de conceptos modulares geométricos, que derivarán a lo largo de la evolución de sus lenguajes, en dinámicas autogenerativas formales y significativas.

En este sentido, el módulo, la medida y la escala en las obras manifiesta ambigüedades comunes en los tres autores, utilizadas según un objetivo de desestabilización perceptiva, de obras y de espacios.

Habíamos citado anteriormente, la ambigüedad significativa mediante el juego que se abre a nivel imaginario desde la dimensionalidad, entre obra y proyecto de obra o maqueta, común a los tres artistas, sobre todo en las primeras décadas de investigación de cada uno de ellos. La obra de pequeño formato, susceptible de convertirse en proyecto de escultura de gran dimensión, o de casa, supone otorgar un cariz mental y conceptual a las obras. A esta ambigüedad, se añade la utilización de módulos ambivalentes, en cuanto a su forma, que también ha generado en los tres una lectura ambigua de las formas, acrecentada por su ubicación estratégica.

La consecuencia más inmediata de ello, será el hecho de que los tres artistas mantienen un catálogo lingüístico o tipología propia, que se revisa y se reorganiza sucesivamente a través de su evolución, a partir de núcleos formales y técnicos de investigación, en los que es fundamental la valoración del concepto de Suplemento o de las formas suplementarias.

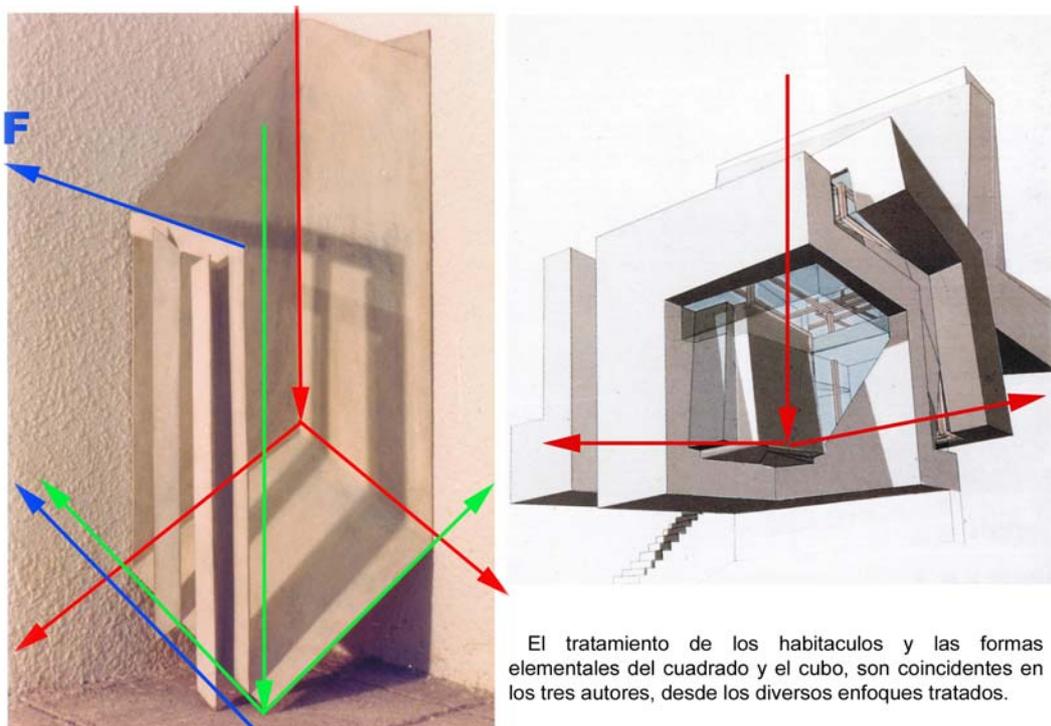


Podemos observar en esta Instalacion, la circularidad generada por el emparejamiento de los Compactos, de manera que se sitúan diversos puntos de fuga en el recorrido, los cuales hemos citado con letras. Estos ejercen una función imantadora, que sustenta la estructura organizativa de los mismos.

Igualmente, el punto de fuga citado con la letra E que se distancia del núcleo central, ejerce un contrapunto respecto del ángulo en el que se sitúan los Deslizantes, los cuales marcan otra zona de convergencia visual semicircular. De esta manera, se indican dos recorridos mentales casi concéntricos: el interior, generado por los compactos y el exterior, generado por el punto de fuga E y el sitio en que convergen las direcciones de los Deslizantes.

Estas formas no son únicamente un referente temático, sino que son en sí mismas un objetivo y un referente formal que implica o evidencia una dinámica constructiva y estructural, que surge al configurar zonas no valoradas por la tradición e incluso no representadas.

Igualmente, son formas-concepto que vinculan formas originarias con formas semejantes y utilizamos el sentido geométrico de la semejanza, desde la idea de no-representatividad. E incluso, configuran espacios intangibles, no representados y no visualizados.

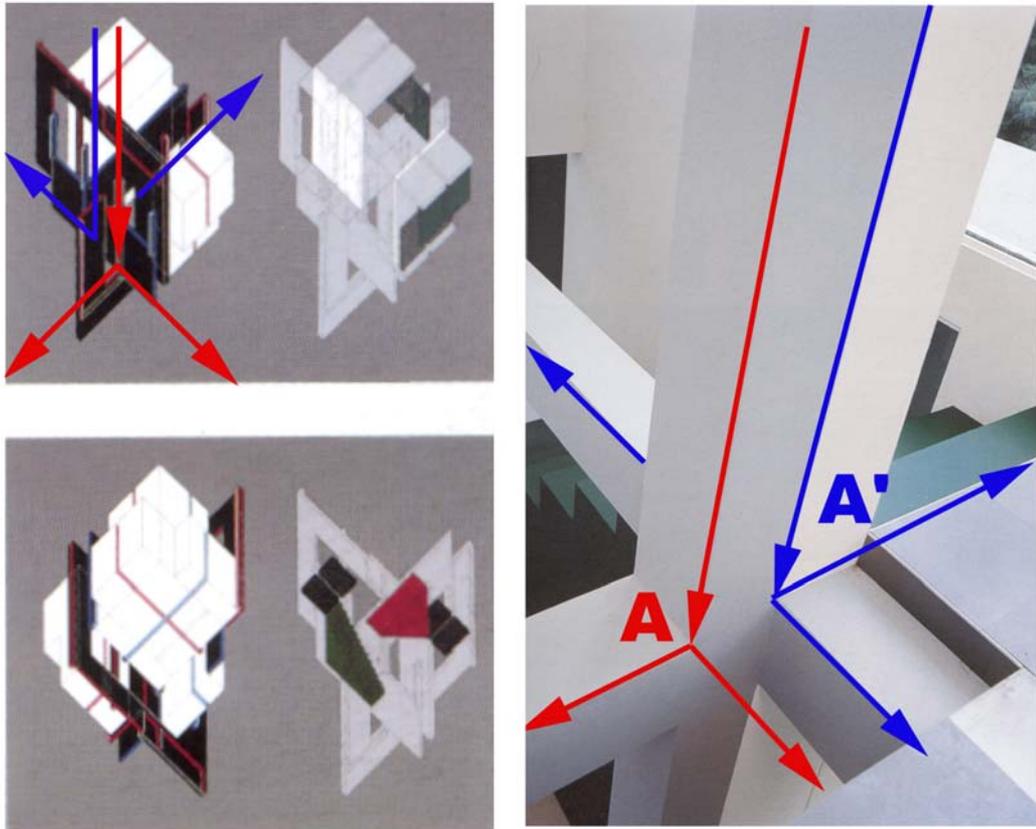


El tratamiento de los habitáculos y las formas elementales del cuadrado y el cubo, son coincidentes en los tres autores, desde los diversos enfoques tratados.

Es coincidente, no solo la referencia habitáculo - cubo, sino también el hecho de priorizar la lateralidad en las versiones formales que cada artista realiza. Especialmente, en estas imágenes el habitáculo es representado por su estructura axonométrica y se prima, por lo tanto, el espacio pasillo y la necesidad que este implica, de recorrerlo tanto visual como mentalmente.

Igualmente, la semejanza, queda conceptualizada en este ejercicio perceptivo y estructural, desde la no semejanza. Así pues, el volumen ha sido reducido a su estructura conceptual más primaria para la representación histórica. El encuentro, de los tres planos principales que configuran el sitio rincón, es decir el ángulo axonométrico que responde a los ejes básicos de representación del sistema.

También podemos observar, que ambos artistas producen un doble juego perspectivo, Angeles Marco añadiendo una fuga visual mediante el plano donde sitúa la puerta o acceso (plano lateral izquierdo) y Peter Eisenman, mediante la duplicidad que crea mediante el despliegue de los cubos simétricos (posterior y superior).



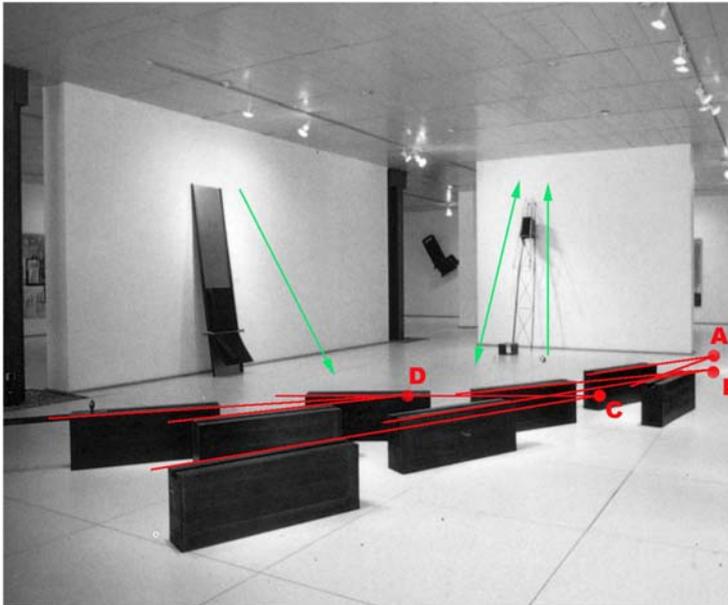
Podemos observar aquí, la propuesta estructural referida en las imágenes anteriores, respecto de la interpretación formal del habitáculo. Los juegos de desplazamiento y la utilización de los planos axonometricos por su carácter conceptual originario en cuanto a la representación del volumen. Igualmente, podemos considerar que, la determinación y prioridad del sitio rincón, equivalente a la intersección de estos planos, es la expresión mínima (si se expresa como forma de L sin grosor) de la forma gnomónica.

Igualmente, se evidencia el carácter aéreo, que dicha estructuración confiere al módulo cúbico.

### *La forma material. Variación y Autosemejanza*

Las tipologías generativas en los tres artistas, mantienen formas elementales a partir de las cuales se varían las alturas o las anchuras, partiendo de un tipo de proporción inicial que toma como referente básico la geometría elemental, es decir, las formas elementales: la circunferencia, el cuadrado y los cuadriláteros, el triángulo equilátero y algunas de las superficies que se derivan de ellos y sus sistemas de relaciones proporcionales intrínsecos, el cubo y sus variantes o formas derivadas: los prismas.

No solamente, se utilizan las formas elementales, sino que en la ordenación espacial de los objetos, en los juegos de equilibrio y



disposición también existen diagramas implícitos de recorrido y de estructura basados en las mismas formas que se manifiestan en direccionalidades contrapuestas y circularidades.

En este montaje por el contrario, se mantiene el emparejamiento de los Compactos, pero atendiendo a una dirección lineal en la que la concentración de puntos de fuga (A,B,C) se produce en un extremo para llegar a situar un punto o posición del espectador (D) en el centro de la composición.

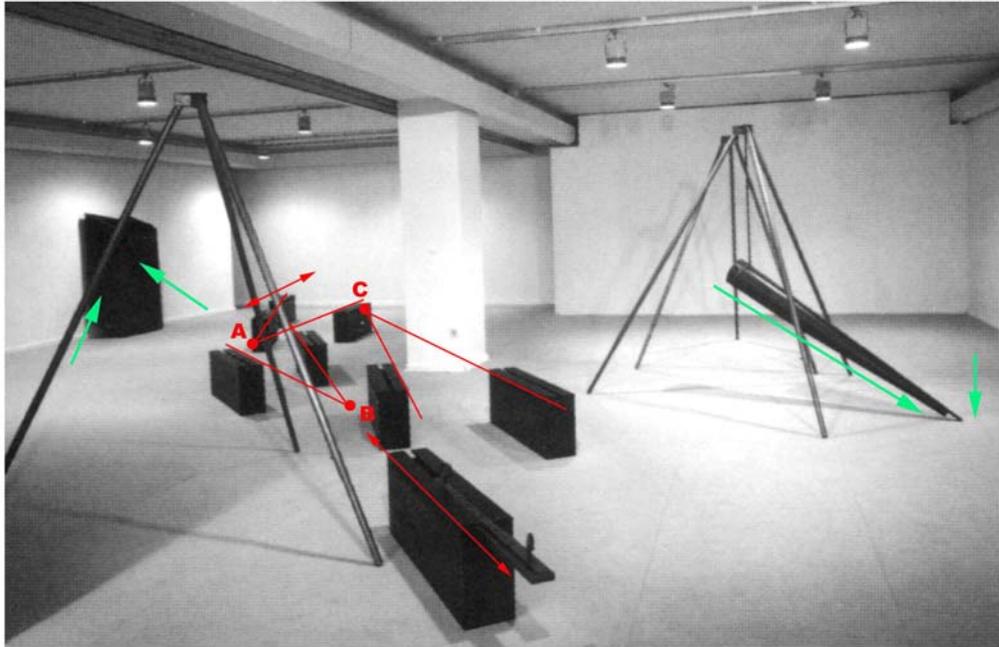
Las esculturas Abismos y Elevador con cabina, crean una direccionalidad que converge la zona visual donde se encuentra emplazado imaginariamente el espectador situado como punto D.

Así mismo existe, una simetría implícita en las obras, basada en el juego del equilibrio y el desequilibrio, la cual implica

cambios de posición de los módulos en unos casos respecto de ejes de simetría que tienen una función orientativa y parcial para la lectura que el espectador debe llevar a cabo. En otros casos, son los objetos los que cambian su posición lógica habitual, tanto en su relación con lo bidimensional, es decir sobre el muro o sobre el suelo por su relación con dos de sus dimensiones, como con el espacio tridimensional y el espacio virtual<sup>38</sup>, por su relación con sus tres dimensiones.

---

<sup>38</sup> Nos referimos aquí al espacio que puede ser recorrido por el espectador, que se deriva de la visión cónica, ya que éste se sitúa en la zona posterior a la situación del espectador a partir del plano de desvanecimiento, en el cual se encuentra situado y cuya visión



En esta tercera Instalacion, el emparejamiento de los Compactos continua siendo una constante, pero sin embargo se añade un mayor grado de confusion, ya que los puntos de fuga se establecen paralelamente y de manera opuesta (B-C), creando dos direcciones posibles en el interior del recorrido. Igualmente, el punto de fuga A, añade una segunda lectura psicologica de caracter circular, ya que indica las tres posiciones correspondientes a una triangulacion.

De esta manera, se crea un recorrido de pasillo imaginario, orientado en dos posibles direcciones por los Compactos indicados con doble flecha, los cuales ejercen de nexos en los extremos mas distantes de la composicion.

Visualizado el conjunto de los Compactos, las esculturas Tripodes y Enves, crean un segundo recorrido que vuelve a rodear psicologicamente a aquellos. Los Tripodes refuerzan el sentido de triangulacion y por tanto de ciclo reiterativo y el Pozo sin fondo y la escultura Enves, crean las direccionalidades opuestas que cierran el ciclo fisico del recorrido y abren el ciclo conceptual del desplazamiento hacia lo que denominabamos el supuesto nivel de lo imperceptible.

Este cambio de posición, unido a las variantes proporcionales de los módulos formales, provoca un efecto de semejanza o más bien de cadena de semejanzas formales en las obras, que constituye un eje conceptual: la autosemejanza formal en un juego infinito de equilibrios. Así por ejemplo, es también clave en la disposición compositiva espacial de las partes que forman el todo, la existencia de una disposición

---

lateral únicamente podría realizarla mediante el movimiento a derecha e izquierda de la cabeza.

---

repetitiva, en torno a ejes y centros de visión puntuales. En ocasiones, produciendo paralelismos de pares de objetos, que se giran y desplazan entre sí.

Recordemos por ejemplo, la disposición de los *Compactos*, los *Deslizantes* y los *Paneles de fondo* en la obra de *Ángeles Marco*, los módulos o formas tipológicas vistas en planta en la obra de *Peter Eisenman* o bien, los paneles que conforman los *Pasillos* y el doble habitáculo, que es la obra *Doble jaula de acero* de *Bruce Nauman*.

Este es el caso de la disposición de paneles de fondo, de los habitáculos y de los pasillos, así como la selección de las estructuras puente duplicadas.

Dentro de la cadena serial, la autosemejanza formal conceptúa la idea del Suplemento. El Suplemento nos habla del entorno de los objetos, de las zonas no reconocibles a simple vista, pero que se encuentran o están ahí de una manera latente y que dan lugar a la relación de opuestos, de las formas consideradas originarias y sus complementarias. Pero en este juego de autosemejanza, de complemento y origen, esta relación queda pervertida. El exceso de información visual, de reiteración formal y cromática la anula, cobrando fuerza las similitudes, el encadenamiento visual de las formas.

Se dice que lo semejante en geometría responde a figuras o cuerpos de la misma forma y distinto tamaño, es decir con ángulos iguales y lados homólogos, en una relación constante.

El hecho de la Semejanza reabsorbida en la autosemejanza de las formas seriadas, en el encadenamiento de las mismas, confirma que las tipologías conservan como un recurso prioritario de manera subyacente, la familiaridad de las formas.

En este sentido, no sólo la forma objetual, sino la propia formatividad de los procesos artísticos de los tres artistas. Es decir la regla de producción que hace entender la obra como un organismo, la formación del carácter físico que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias, un mecanismo osmótico que se manifiesta a la vez como un modo inclusivo y exclusivo.

Este modo inclusivo hará referencia en los tres procesos a un módulo o forma geométrica abstracta, que da lugar a variantes diversas, proyectadas o utilizadas en efecto. Paralelamente, el modo exclusivo hará referencia a un módulo que crea posibles combinaciones con otros módulos o formas. Es decir, en primera instancia la investigación modular se remite a la variación formal, para dar paso a la creación de núcleos formales que se interrelacionan de manera diversa según las posibles agrupaciones estructurales a las que pueden dar lugar.

En nuestro caso, esto es un hecho que prevalece en la mayoría de las obras, la variedad de dimensión y cierta confusión a la que nos vemos arrojados por la variación de ángulos, que rompería la semejanza propiamente dicha, salvo en un ángulo de visión concreto a determinar por el movimiento del espectador, incide en la relación constante de dichas repeticiones. Y consideramos que es precisamente esta relación constante, la que los artistas quieren evidenciar para sumirnos significativamente en una confusión impecable, en la cual queda abolida la prioridad de los términos de nuestro universo de representación formal y significativa.

### *El medio material*

En cuanto al medio material, los acabados y el cromatismo de las obras, son importantes las modificaciones del peso visual de las obras y

las distancias reales, en el caso arquitectónico, mediante el uso del color y la textura.

Se mantiene la constante en las obras, de la recuperación del carácter del material puro, el cual añade un significado puntual a las obras, a la par que se evidencia la revisión puntual del *Povera* y del *Ready-Made*. Los materiales y restos de los procesos técnicos son reciclados, con acabados parcos y directos en unos casos, pero sin tratamientos superficiales excesivamente trabajados. En todo caso, tiene más importancia la resolución técnica y los significados que los recursos confieren a las obras, que el tratamiento superficial, ya que se mantiene que el propio material exhiba sus peculiaridades de textura, de cromatismo y de peso. Estos aspectos materiales, provocan también en muchos casos ambigüedad perceptiva, acentuando la confusión visual que las obras provocan.

Son recursos comunes, la reproducción de moldes utilizando materiales para la reproducción que realmente eran auxiliares para la tradición o ni siquiera considerados. Materiales como la sal, el asfalto, la cera, el yeso, evitando la perfección de los acabados.

De esta manera, los artistas acentúan la idea de provisionalidad de la obra, los montajes poseen un carácter eventual debido a los medios técnicos elementales con que se coordinan las piezas entre sí. Además, las obras pueden ser dispuestas y de hecho lo son, de manera diversa según los espacios. Así las mismas esculturas tienen la cualidad de poder organizarse siguiendo recorridos circulares en unos casos, en otros recorridos lineales que nos encauzan a un recorrido que nos dirige a sitios que no podemos atravesar o que crean imposibilidad de desplazamiento.

En el caso de la arquitectura, la provisionalidad es simbólica ya que no puede ser desmontada y trasladada a otro sitio, pero sí incide en el carácter reticular que comunica en gran medida el exterior con el interior y en juegos de perspectivas en las ventanas por ejemplo, que recuerdan un cierto movimiento de las mismas como si fuesen piezas de un puzzle a medio encajar o a punto de caer.

En las zonas de pasillo, es muy evidente el juego estructural y la transparencia, los módulos que se maclan entre sí y los juegos de rampas visuales que producen una gran distorsión del equilibrio, de hecho el artista fue obligado a modificar puntualmente zonas de algunos edificios por la gran inestabilidad visual que producían al recorrerlos.

Estos efectos de distorsión y duplicidades, se acentúa con la utilización del color, el cual produce efectos ópticos ambiguos en la percepción de los planos de profundidad de las estancias, respecto del observador.

*La inclusión del espectador y la interpretación. Una revisión renacentista, a través de geometrías implícitas, evidentes o sutiles*

Podemos concluir, que a lo largo del presente trabajo de investigación, existe una valoración común por parte de los tres artistas de la llamada figura del espectador, que en definitiva es reflejo de la valoración del ser humano como centro de todas las cosas. Una revisión renacentista e incluso griega en última instancia, de las categorías de forma, estructura y espacio, desde dos aspectos confluentes: la imantación de percepción y concepto en un juego permanente de equilibrios dislocados.

Por un lado, el marcado carácter conceptual y racionalista, reivindica las funciones conceptuales del ser humano respecto de la

elaboración de la obra de arte. La necesidad de analizar el lenguaje artístico no sólo desde el punto de vista de la revisión de las categorías históricas, sino la propia centralización de los procesos en el funcionamiento del lenguaje del arte, es decir en su vertiente metalingüística.

De ahí, el hecho a nuestro entender, de la coincidente preocupación por la forma y la estructura y en última instancia, la elaboración de los lenguajes individuales endogámicos. Es decir, aquellos que son capaces de remitirse a sí mismos en una dinámica constructiva propia.

Ha sido en este sentido importante la implicación con el carácter científico y abierto de ámbitos afines al artístico, que ha contaminado e influenciado las propuestas de los tres artistas. Y es más, esto ha sido un hecho, defendido y pretendido por ellos: absorber la carga filosófica de su sociedad contemporánea, mediante las relaciones buscadas a nivel de pensamiento con las corrientes postmodernas.

Son significativas las coincidencias temáticas a nivel filosófico, bien explicitadas de manera directa en escritos personales de dichos artistas o bien, sutilmente imbricadas en la obra.

Por otro lado y paralelamente a dicha conceptualización generadora de obra, ha sido importante la valoración del sujeto como ente psicofenoménico, ya que la valoración de los órdenes ópticos y estructurales de la tradición, ha implicado de manera inevitable la valoración constante de un espectador no solo que contempla e interpreta, sino que activamente aprehende la obra mediante un recorrido necesario. En unos casos, habitando mentalmente las obras, en otros mental y físicamente, participando de la ambigüedad, de la confusión y de

los órdenes armónicos ocultos que sustentan el aparente desequilibrio de aquellas.

Son igualmente coincidentes, tanto las ubicaciones al margen de las categorías tradicionales de la escultura, como la utilización de planos fugados semejantes, atendiendo a más de un punto de vista.

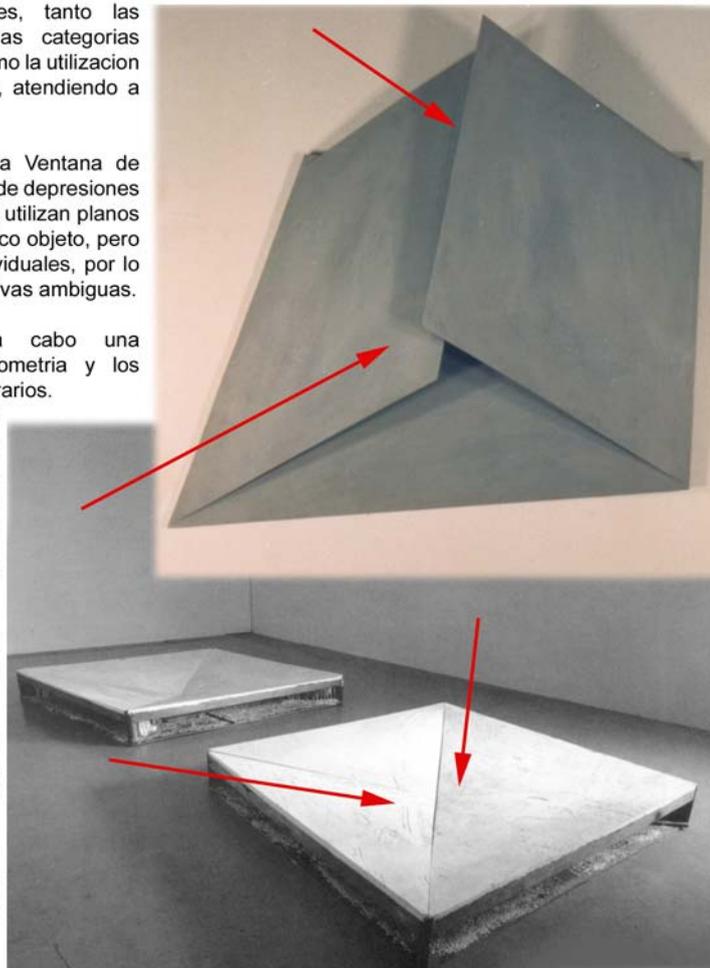
En este sentido, tanto en la Ventana de Angeles Marco, como en el Par de depresiones romboide de Bruce Nauman, se utilizan planos estructurados entre si en un unico objeto, pero que tienen puntos de fuga individuales, por lo que se crean imagenes perceptivas ambiguas.

Ambos poseen llevan a cabo una interpretacion sutil de la geometria y los sistemas de representacion arbitrarios.

A todo ello se añade, la ubicacion de la escultura en sitios puntuales, no habituales para la representacion escultorica, los cuales obligan al espectador a equilibrar y reestructurar perceptivamente las piezas.

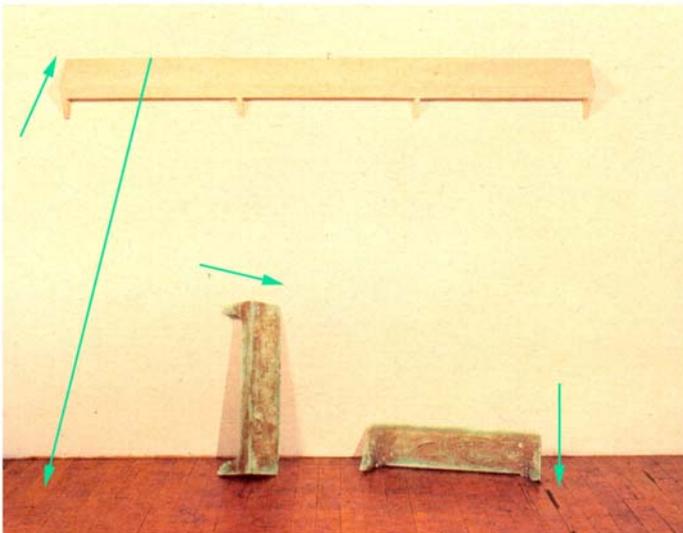
Esta utilizacion de las alteraciones perspectivas, es comun en los tres artistas.

En la obra de Peter Eisenman, podemos observar tambien, la incorporacion de la perspectiva a los planos arquitectonicos, en pasillos, fachadas y estructuras, generando zonas de inestabilidad visual, que el espectador en su recorrido debera estabilizar

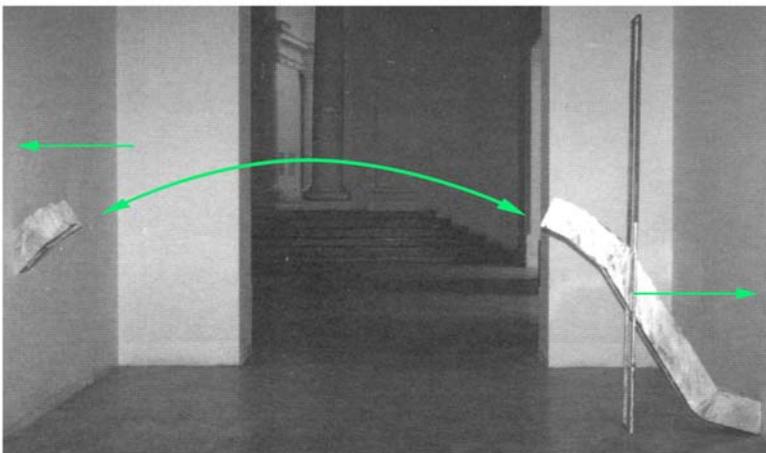


En este sentido y a pesar del carácter individual de las obras en cuanto lenguaje personal, ha sido común la manera cómo se ha planteado y abierto el juego perceptivo con el espectador, tanto mediante la inclusión progresiva de los diversos órdenes compositivos que ya hemos analizado, como con la evolución experimental que las obras han seguido.

Así podemos concluir, que ambos ámbitos conllevan de manera inmanente en dicha revisión, un visión clásica por el tipo de modificaciones en relación con la visión y los efectos ópticos que aquella provoca al observar las obras desde determinadas distancias. Sin embargo, si en las corrientes clásicas el conocimiento de los efectos ópticos se empleaba en un análisis y proyecto previo, para paliar dichas distorsiones visuales y provocar un efecto armónico y equilibrado, la revisión actual de nuestros artistas, se ha utilizado precisamente para dislocar esta visión perfecta que desestima el defecto y crear en última instancia, una armonía que compatibiliza defecto y perfección.



La utilización de las piezas escultóricas sesgadas, situadas sobre el muro, manifiesta coincidencias no solo estructurales, sino también la utilización de los recursos del picado y del contrapicado como puntos extremos de observación del espectador.



Las esculturas, hacen tomar al espectador conciencia de la idea de vacío y de gravedad, a la par que sutilmente lo sitúan en posiciones de picado y contrapicado, las cuales salvo en la cinematografía, son puntos de vista a medio camino entre el ámbito de la reconstrucción conceptual y lo físico, ya que nos hemos de situar de puntillas o de rodillas, para establecer una correspondencia efectiva de la obra con nuestra visión real.

Es pues común, un inicio de experimentación basado en la investigación de la inclusión de la perspectiva en las obras, violentando

las formas abstractas puras para incitar al espectador a emplazarlas, tanto en su sitio de equilibrio como interpretando el significado pretendido de las mismas. Por lo tanto, ha sido común en la gestación de los tres proyectos la investigación de la forma y su relación con los conceptos de sitio y lugar mediante este recurso.

En segundo lugar, la alteración de los órdenes de gravedad e ingravidez mediante la ubicación puntual de las obras en su totalidad suspendidas o con elementos que recrean visualmente este aspecto y visuales y provocar un efecto armónico y equilibrado, la revisión actual de nuestros artistas, se ha utilizado precisamente para dislocar esta visión perfecta que desestima el defecto y crear en última instancia, una armonía que compatibiliza defecto y perfección.

Es pues común, un inicio de experimentación basado en la investigación de la inclusión de la perspectiva en las obras, violentando mediante la manipulación de su peso visual, no sólo por su posición sino también por el cromatismo. Igualmente es común la manipulación de elementos apoyados, comprimidos entre otros elementos o a punto de deslizarse y caer.

La evolución hacia espacios incógnita, que pueden ser considerados y de hecho se manifiestan en los tres artistas mediante la duplicidad de recorridos, la confusión visual de los mismos y puntualmente las overturas y pasadizos que se apoyan en el muro, en los rincones o en el suelo.

Lo seccionado, lo reconstruido, las partes que se comunican mentalmente a través de lo interrumpido y por tanto lo inexistente de manera física o bien, lo que nos conduce a una salida que solo podemos atravesar con la imaginación.

Y por último, los espacios dobles, superpuestos a otros, dentro de otros, que crean pasadizos internos y cíclicos. Podemos concluir en todos estos casos, que se producen lecturas visuales que debemos reconstruir mentalmente, y que por tanto otorgan una nueva conceptualización al espacio escultórico y arquitectónico, al igual que a las obras.



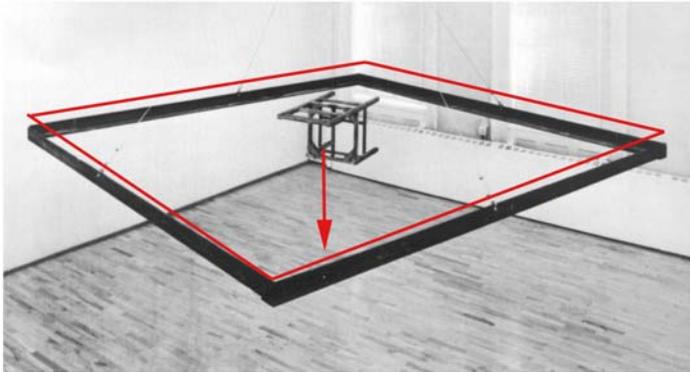
Podemos observar que este Montaje, responde al establecimiento de diversos núcleos de atención, determinados por los cinturones, los cuales crean un entramado visual.

El elemento suspendido, se percibe como una referencia al centro de gravedad, creando un plano psicológico paralelo al suelo y por lo tanto, a nuestra referencia de estabilidad representada por el plano horizontal.

En estos montajes escultóricos, es constante pues, la utilización del principio de gravedad, al cual se une también la alteración del peso visual, mediante la utilización del cromatismo, en el sentido de que las esculturas en realidad no pesan tanto como lo parecen por su aspecto empomado.

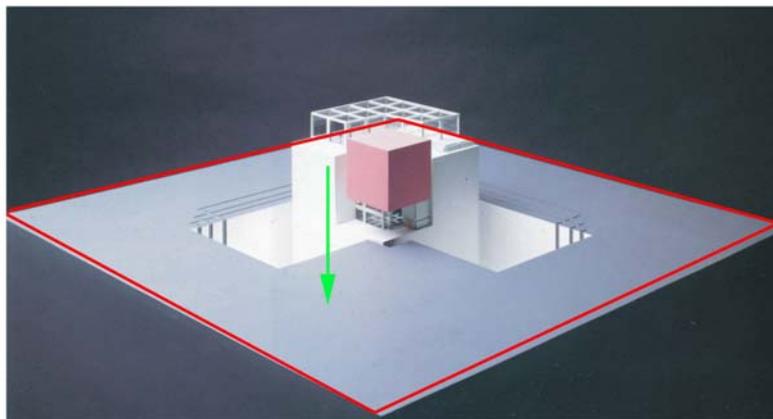
Igualmente, existe en la organización de los Tripodes, una estructura triangular, cuya repetición produce un cierto laberinto visual.

En este sentido la noción de De-simetría, no hace referencia a la disimetría que es la carencia de equilibrio, la no simetría. De-simetría no es un desequilibrio, ya que éste implica una caída, la no sustentación. Hace referencia a un juego de compensaciones y fuerzas, evidenciando una interrogación a la gravedad, ya que las obras a pesar de su constante desestabilización visual poseen, a la par que soportan, la gravidez.



En ambas obras, realizadas por Nauman y Eisenman respectivamente, podemos contrastar también la utilización del mismo principio de gravedad, mediante la utilización de un elemento que actúa como centro o núcleo de atención suspendido en el interior de una estructura geométrica cúbica o cuadrangular.

En otras ocasiones, Nauman coincide con Marco, en la utilización de estructuras triangulares para suspender uno o más objetos. Así, podemos observar también el juego equivalente con planos imaginarios paralelos, por encima o por debajo, del plano horizontal del suelo. En los tres casos, la ambigüedad producida evidencia y cuestiona las diversas relaciones perceptivas que se producen entre forma, función, sitio y espectador.



Otro aspecto es la valoración del artista como primer espectador. Al valorar las diversas situaciones psicofenómicas a que va a ser expuesto, presupone que el artista se sitúa en su lugar previamente, para poder crear los supuestos recorridos orientativos y simultáneos que en muchos casos lo desconciertan.

La inclusión del espectador genera pues, una ruptura de los límites de la obra: la escultura y la arquitectura crean sus propias condiciones espaciales y organizativas, sus lugares adquieren la categoría de Instalación: entornos para ser habitados más que contemplados, el hecho de habitar y la necesidad de una transacción móvil de este hecho es lo que confiere el significado a la obra. Este es producto perceptivo del

sujeto, bajo una condición: la provocación perceptiva a las leyes y conceptos lógicos de la construcción arbitraria.

Así, Instalar es un modo de habitar las obras propiamente humanístico, en el sentido de la valoración implícita y explícita del sujeto como una premisa necesaria, tanto en el proceso constructivo o formativo como en el proceso de fruición estética.

Consecuentemente, la simetría y el orden del equilibrio de origen renacentista, así como la idea de unidad dimensional que se expresa en la escala, es revisado de manera implícita a la crítica de las categorías históricas que hemos podido contrastar en los tres artistas posmodernos.

La revisión de su concepto se desvela en la persecución constante del aparente desequilibrio dentro del equilibrio, así como en la diseminación de la obra, para conceptualizar espacio en la discontinuidad de la disposición y organización espacial de aquella. La obra rompe su unidad, para relacionarse en primer lugar con determinados sitios marginales y en última instancia, crear su entorno físico y visual como un microespacio de relaciones, tensiones, equilibrios, recorridos y lecturas.

De esta manera, el sentido del equilibrio no solamente evidenciado en las construcciones formales, las cuales surgían dentro de una seriación autosemejante, es evidenciado en otros ámbitos de la percepción inmediata a la visual, la acústica, en los casos de *Marco y Nauman*. El sentido visual, alterado por las modificaciones visuales basadas en la inclusión de la perspectiva, se ve acrecentado por la inclusión de la luz cegadora y la acústica e imagen audiovisual reiterativa, provocando confusiones en la vivencia y experimentación de las obras.

En consecuencia, la revalorización del sujeto como eje y por lo tanto, de su modo de percibir ya implícito en la revisión de los anteriores

conceptos, ha revertido en los tres artistas en la predominancia de sus leyes físicas y cognitivas, a la hora de plantear sus objetivos creativos dentro de un proyecto personal. Este es un eje indiscutiblemente humanístico, de recuperación del ser humano y más allá de él, el propio yo que representa al ser que observará e interpretará.

A través del desarrollo de nuestra investigación, hemos podido observar como los autores nos han propuesto más que un edificio, una escultura o una imagen, una topografía de lugares, unos territorios de relaciones espaciales y perceptivas, abiertas a múltiples interpretaciones significativas y a nuevas territorializaciones futuras, ajustadas al momento puntual de la instalación o la intervención.

*Jacques Derrida* en su libro *La Vérité en Peinture* afirma: *Il y a le cadre, mais le cadre n'existe pas*. Hay encuadre, pero el encuadre no existe. Este es precisamente el *passe-partout*. Nuestra traducción literal más conocida es la del marco o encuadre móvil que nos permite acotar o delimitar aquella zona que queremos observar, resaltar o puntualizar, pero originariamente tiene un significado que precede al conocido y este es el de llave maestra.

La movilidad es pues, precisamente la clave que las obras nos proporcionan y también, la condición que nos permite poder entenderlas. El encuadre es un punto de vista móvil y relativo, implica nuestra posición cambiante alrededor del objeto, en el entorno que habitamos y recorreremos reflejando diversos enfoques de una misma cuestión y por lo tanto, permitiéndonos mediante una cierta reconstrucción de parcialidades, huellas y registros, aproximar una traducción de lo que ha acontecido en el transcurso de la creación de las obras.

De esta manera, el presente trabajo de investigación se ha adaptado a las necesidades de este recorrido y a la conciencia de que

toda observación se plantea desde nuestro enfoque particular que es uno más de los posibles que podrían ser planteados acerca de las mismas cuestiones, obras y procesos.

Así, la idea de conclusión tradicional que presupone el cierre de una cuestión, no la hemos considerado adecuada al nivel de las propuestas que hemos elegido para nuestra investigación.

Nuestras conclusiones comienzan pues, en las propias descripciones y observaciones de contraste que desde la diversidad nos han llevado hacia el planteamiento de una confluencia común de los artistas en determinados conceptos, recursos y revisiones de las categorías históricas de la representación artística.

Las obras analizadas son genuinamente dinámicas, abiertas a la relación, a la existencia y a la no existencia, manifestando la necesidad del encuadre, del acto individual y a la par plural de encuadrar, que no es más que cualificar un emplazamiento desde la percepción sensible de las obras. Por esta razón, las conclusiones han intentado entrelazarse con el recorrido múltiple de las obras, donde acontecen las interrelaciones activas entre los diversos niveles de representación: forma, estructura, espacio y significado, que no pueden ser ni disgregados ni desmembrados.

Así la Conclusión implica cierto grado de inconclusión. Con ello deseamos sugerir, que las conclusiones a las que nos ha llevado el proyecto de investigación, siguen abiertas como las obras a la revisión, ampliación y contraste no sólo con los autores en los cuales se ha centrado este trabajo, sino también para todos aquellos que pudiendo haber estado no han sido incluidos.

En este sentido, ha sido un riesgo para nosotros asociar estos tres personajes en la propuesta inicial de la investigación, ya que su obra personal es a primera vista muy dispar y a la vez, sus influencias de estilo han sido igualmente múltiples como hemos analizado en cada capítulo, a pesar de ser común tanto el deseo de no ser encuadrados en un estilo único, como su necesidad de absorber, reciclar y readaptar procesos de otros ámbitos.

Tanto su revisión e interpretación de estilos como el *Constructivismo*, el *Racionalismo*, el *Arte Povera*, el *Ready-Made* y la *Performance*, a la par que la interdisciplinaridad de sus recursos y medios formales y materiales, implicaban una dificultad a la hora de enlazar ese carácter tan diverso que les es propio. Sin embargo, teníamos la convicción de que a pesar de su carácter divergente, existía un sustrato conceptual, procesual y temático paralelo, desarrollado por caminos diversos que los ha situado a través del tiempo en una corriente de pensamiento común.

Una investigación debe ante todo plantear preguntas y abrir caminos que nos lleven a describir posibles respuestas, que a su vez se articulen con nuevas preguntas. Nuestra aportación si bien intenta ser rigurosa con su propuesta y la información trabajada y elaborada, es consciente de que no es más que una visión tomada desde un enfoque individual que ha intentado crear un mapa de convergencias, de señales semejantes y comunes, que pueden ser observadas desde lugares diversos.

## *Bibliografía*

*Bibliografía específica relativa a  
Peter Eisenman*

**1963**

*The Formal Basis for Modern Architecture*. Tesis Doctoral, University of Cambridge, Cambridge, Inglaterra. Agosto (Inédita).

*Towards an Understanding of form in Architecture*, en "Architectural Design", octubre.

**1968**

*Modern Architecture 1919-39: Polemiche*, Princeton University Library (catálogo con introducción y notas para una exposición de libros de arquitectura, inédito)

**1969**

*The Big Little Magazine: Perspecta 12 and the Future of the Architectural Past*, en "Architectural Forum", vol. 131, n. 3, octubre, pp. 74-75, 104; versión italiana en "Casabella", 345, febrero 1970, pp. 28-33.

**1970**

*From Object of Relationship: Terragni's Casa del Fascio*, en "Casabella", n. 344, enero; publicada en Ferrario, L. y Pastore, D. *Giuseppe Terragni, la Casa del Fascio*, Roma, Instituto Mides 1982.

*Notes on conceptual Architecture: Towards a Definition*, en "Design Quarterly", n. 78-79, versión italiana en "Casabella", n. 359-360, diciembre 1971.

**1972**

*From Golden Lane to Robin Hood Gardens; or if You Follow the Yellow Brick Road, It May Not Lead to Golder's Green*, en "Architectural Design", vol. 42, n.9, septiembre, también en "Oppositions" 1, septiembre 1973.

**1973**

*Castelli di carte: due opere di Peter Eisenman*, en "Casabella", n.374, febrero.

*Notes on Conceptual Architecture II A*, en "Environmental Design Research Association", vol. II, Stroudsburg, Pennsylvania.

*Notes on Conceptual Architecture II A*, en "On site", n. 4; traducción italiana en "Contemporanea Incontri Internazionali d'Arte", Stiv Press, Florencia y en "Casabella", n. 386, febrero 1974.

*Cardboard Architecture*, en "Architecture and Urbanism", n. 3, noviembre.

#### **1974**

*Conceptual Architecture II: Double Deep Structure I*, en "Architecture and Urbanism", n. 3, marzo.

*Real and English: Destruction of the Box I*, en "Oppositions", n. 4, mayo.

*House III, To Adolf Loos and Bertolt Brecht*, en "Progressive Architecture", mayo.

#### **1975**

*White and Grey: Eleven Modern american Architects*, comisario con Robert Stern, "Architecture + Urbanism", n. 52, abril.

#### **1976**

*Post-Funcionalism*, en "Oppositions", n. 6, otoño.

#### **1977**

*Behind the Mirror: On the Writings of Philip Johnson*, en "Oppositions", n. 10, otoño.

*House VI*, en "Progressive Architecture", junio.

*Semiotica e Architettura (la Casa del Fascio)*, en "Casabella", n. 429, octubre.

#### **1978**

*The Graves of Modernism*, en "Oppositions", n. 12, primavera.

**1979**

*The House of the Dead as the City of Survival*, introducción al catálogo *Aldo Rossi in America*, The Institute for Architecture and Urban Studies, Nueva York.

**1980**

*House El Even Odd*, en "Architecture and Urbanism", n. 123, diciembre.

*Aspects of Modernism: Maison Domino and the Self-Referential Sign*, en "Oppositions", n. 15/16 invierno-primavera.

*Aspects of Modernism: Maison Domino and the Self-Referential Sign*, en *Sulle Tracce di Le Corbusier*, Arsenale Ed., Venecia 1989

*Sandboxes: House 11a*, número especial de "Architecture and Urbanism", n. 112, enero.

*Transformations, Decompositions and Critiques: House XX*, número especial de "Architecture and Urbanism", n. 112, enero.

*Three texts for Venice*, en "Domus", n. 611, noviembre.

*House VI: The Frank Residence*, en "GA Documents", número especial.

*In My Father's House are Many Mansions*, en *laus Catalogue 12: John Hejduk: Seven Houses*, Rizzoli International, Nueva York.

**1981**

*Preface, House II, House X, Cannaregio*, en *laus Catalogue 3: Idea as Model*, Rizzoli International, Nueva York.

**1982**

*House X*, Rizzoli International Publications, Nueva York.

*The Houses of Memory: The Texts of Analogy*, introducción a Rossi, A. *The Architecture of the City*, Mit Press, Cambridge.

*Le Rappresentazioni del Dubbio; nel Segno del Segno*, en "Rassegna", n.9, marzo.

*Peter Eisenmann*, en "Yale Seminars in Architecture", vol. 2, Yale University Press, New Haven.

### 1983

*Representations of The Limit: Writing a "Not-Architecture"*, en "Chamberworks: Architectural Meditations on Themes from Heraclitus" de Daniel Libeskind, Architectural Association Folio, Londres.

*The City of Artificial Excavation*, en "Architectural Design", n. 1-2.

*Fin d'Ou T Hou S*, en el catálogo *Follies: Architecture for the Late Twentieth Century Landscape*, Rizzoli International, Nueva York.

### 1984

*The Futility of Objects*, en "Lotus international", 42.

*Giuseppe Terragni: Casa Giuliani-Frigerio, Como*, en "Lotus international", 42.

*The End of Classical*, en "Perspecta 21, The Yale Architectural Journal", verano.

*Firehouse for Engine Company 233, Ladder Company 176, Brooklyn, New York*, en "Architectural Design", n. 54, noviembre-diciembre.

### 1985

*Fin d'Ou T Hou S*, Folio IV, The Architectural Association, Londres (con Jeff Kipnis y Nina Hofer).

*It Signifies Nothing... It Is All Dissimulation*, manuscrito inédito.

*Architecture as a Second Language: The Limits of Representation*, manuscrito inédito.

*The City as Memory and Immanence*, en "Zone", vol. 1, otoño.

*The OSU Center for the Visual Arts y Fin d'Ou T Hou S*, en "Architectural Design", vol. 55, n. 1/2 enero.

*Moving Arrows, Eros and Other Errors: An Architecture of Absence*, texto de presentación a los paneles de la Terza mostra internazionale di architettura, Biennale di Venezia.

**1986**

*Moving Arrows, Eros and Otheer Errors: An Architecture of Absence*, Box 3, The Architectural Association, Londres.

*The Beginning, The End, and the Beginning Again: Some Notes on the Idea of Scaling*, en "SD", número especial sobre Peter Eisenman, marzo.

*The Beginning, The End, and the Beginning Again: Some Notes on the Idea of Scaling*, en Belli, G. y Rella, F. en *La Città e le Forme*, Mazzotta, Milán 1987.

*Mies Reading: does not mean a thing*, en *Mies Reconsidered: His career, Legacy and Disciples*, Art Institute of Chicago, Rizzoli Publications, Nueva York (catálogo).

*Metaphysics, Mystiqu, and power*, en "AA Files", n. 12, verano.

**1987**

Rizzi, R. *La fine del Classico*. Cluva, Venecia.

*University Campus, Long Beach, California: The Museum Rediscovered*, en "Lotus International", n. 50

*University Art Museum, California State University, Long Beach, California*, en "GA Document 18: GA International 1987", abril.

*Text As Zero Or: the Desctruction of Narrative*, epílogo al libro de Lars Lerup *Planned Assaults*, Centro canadiense de arquitectura/Mit Press, Cambridge.

*Trompe l'Oeil: Architecture and the Rethorical Figure*, manuscrito inédito.

*Architecture and the Problem of the Rethorical Figure*, en "Architecture and Urbanism", n. 202.

*Das Symbol*, en *Das Neue Berlin*, Gebr. Mann Verlag, Berlín.

*Moving Arrows, Eros and Other Errors*, en *The Culture of Fragments, Precis 6*. Columbia Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Nueva York, primavera.

*Misreading Peter Eisenman*, en *Houses of Cards*, Oxford University Press, Nueva York.

## 1988

*En Terror Firma: In Trail of Grotexes*, en "Form, Being, Absence/Architecture and Philosophy – Pratt Journal of Architecture", Rizzoli, Nueva York.

*Architecture and the Return of Ornamentation*, en "Architecture and Urbanism", n. 211, abril

*Architecture as a Second Language: The text of Between*, en "Threshold Journal of the School of Architecture, University of Illinois at Chicago", vol. IV, Chicago, primavera.

*The Autenticity of Difference: Architecture and the Crisis of Reality*, en "Center a Journal for Architecture in America, University of Texas at Austin", vol. 4, Rizzoli, Nueva York.

*Biology Center for the J.W. Goethe University of Frankfurt, Frankfurt am Main, 1987*, en "Assemblage", n. 5

## 1989

*Recente Projecten – Peter Eisenman – Recent Projects*, Sun Publishing Co., Nijmegen.

*The Wexner Center for The Visual Arts: Ohio Sate University*, Rizzoli, Nueva York.

*The Blue Line Text*; en "Architectural Design: Contemporary Architecture", enero/febrero. Reeditado en *Deconstruction: Omnibus Volume*, Rizzoli, Nueva York y en el libro de Pippo Ciorra *Peter Eisenman. Obras y Proyectos*. Electa, Milán 1993.

*The Carnagie Mellon Research Institute*, en "GA Documents", n. 23, abril  
*Das Carnagie Mellon Research Institute: Überlegungen des Architeckten* y otros textos y proyectos en "Archithese", n. 1-89, enero-febrero.

*The Story of Ando*, en *Tadao Ando: The Yale Studio and Current Works*, Rizzoli, Nueva York.

*Recents Works*, en "Architectural Design: Deconstruction II", n. 1-2.

**1990**

*Post El Cards: a Reply to Jacques Derrida*, en "Assemblage", n. 12, agosto.

**1991**

*The Authors's Affect: Passion and the Moment of Architecture*, en "Anyone", Rizzoli, Nueva York.

*Il Wexner Center for Visual Arts a Columbus, Ohio*, en el libro de Pippo Ciorra, *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: musei*, Electa, Milán.

*Incidencies: in the Drawing Lines of Tadao Ando*, en *Tadao Ando: Details*. Ed. Yukio Futagawa, "GA", Tokio.

*Strong Form, Weak Form*, en *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, Prestel, Munich.

*Unfolding Events: Frankfurt Rebstockpark and the Possibility of a New Urbanism*, en *Unfoldin Frankfurt*, Ernst & Sohn, Berlín.

*Peter Eisenman & Frank Gehry*, catálogo de la Quinta Mostra Internazionale di Architettura, Bienal de Venecia, Rizzoli, Nueva York.

**1992**

*Aratacism: On the Theoretical Ruins of Arata Isozaki*, en *Arata Isozaki: Works 30*, Rikuyo-sha Publishing Inc.

*Oltre lo sguardo, l'architettura nell'epoca dei media elettronici*, en "Domus", enero.

*Hollein Cave(at): The Haas Haus*, en "A+U", enero.

**1966**

Robert A.M. Stern, *Jersey Corridor Project: Peter Eisenman, Michael Graves and Michael Eardley*, en *40 Under 40: An Exhibition of Young Talent in Architecture*, The Architectural League of New York and The American Federation of the Arts, Nueva York.

**1967**

C.R. Hatch, *The Moma Discovers Harlem*, en "Architectural Forum", n.126, marzo.

*Manhattan Waterfront Design Project: Peter Eisenman and Michael Graves*, en el catálogo *The New City: Architecture and Urban Renewal*, Museum of Modern Art, Nueva York.

Giorgio Piccinato, *I problemi dell città americane*, en "L'Architettura", n.140, junio.

Steven Roberts, *Moma & Cornell Help to Found laus*, en "New York Times", 15 octubre, p.52

**1971**

Joseph Rykwert, *The Institute for Architecture and Urban Studies*, en "Casabella", n.359.360

**1972**

Kenneth Frampton, *Frontality vs. Rotation*, en *Five Architects*, George Wittenborn & Company, Nueva York.

Mario Gandelsonas, *On Reading Architecture*, en "Progressive Architecture", vol. 53, marzo.

Colin Rowe, *Introduction*, en *Five Architects*, op.cit.

**1973**

E. Bonfanti, R. Bonicalzi, A. Rossi, M. Scolari, D. Vitale, *Architettura Razionale* con ocasión de la XV Triennale di Milano), Milán.

*Five Architects*, en "Controspazio", n.6, junio.

Kenneth Frampton, *Criticism: Eisenman's House I*, en "A+U", n.11, noviembre.

Mario Gandelsonas, *Linguistics in Architecture*, en "Casabella", n.374, febrero.

"Architectural Forum", n.4, mayo, número especial sobre *Five Architects*, con textos de Romualdo Giurgola, Alan Greenberg, Charles Moore, Jaquelin Robertson y Robert Stern.

Paul Goldberger, *Architecture's 'Big Five' Elevate Form*, en "New York Times", 26 noviembre.

### **1974**

Yukio Futagawa, *Houses in the U.S.A. II: Harkwick, VT and Lakeville, CT*, en "Global Interior", n.6.

Paul Goldberger, *Should Anyone Care About the 'New York Five'... or About Their Critics, The 'Five on Five'?*, en "Architectural Record", vol. 155, febrero.

*House IV*, en "A+U", n.3, marzo.

Morton, D. *One Man's Fit... (House III)*, en "Progressive Architecture", mayo.

Muratore, G. *Parlare Architettura?*, en "Controspazio", año VI, n. 2, octubre.

Raggi, F. *Architettura d'opposizione*, en "Casabella", n. 386, febrero.

Tafuri, M. *L'Architecture dans le Boudoir*, en "Oppositions", n.3, mayo.

### **1975**

Agrest, D. y Latour, A. *Sviluppo urbano e forma della città a New York*, en "Controspazio", n.4, diciembre.

Frampton, K. *Five Architects*, en "Lotus international", vol.9.

### 1976

Frampton, K. *U.D.C. Low Rise High Density Housing Prototype: Brownsville and Staten Island*, en "L'Architecture d'aujourd'hui", n.186, agosto-septiembre.

Pommer, R. *The New Architectural Supremacist*, en "Artforum", vol. XV, n.2, octubre.

Tafuri, M. *Les Cendres de Jefferson*, en "L'Architecture d'aujourd'hui", n. 186, París, agosto-septiembre.

Tafuri, M. *European Graffiti: Five x Five = Twenty-five*, en "Oppositions", n.5, verano.

Tafuri, M. *Les Bijoux Indiscrets*, introducción a *Five Architects NY*, Officina Edizioni, Roma.

### 1977

Gass, W. *House VI*, en "Progressive Architecture", junio.

Gutman, R. *House VI*, en "Progressive Architecture", junio.

Irace, F. *Le ricerche di architettura più attuali e insolite*, en "Selezione della critica d'arte contemporanea", n. 38. Edizioni Il Centro, enero.

Latour, A. y Vinciarelli, L. *Entretien avec Peter Eisenman*, en "AMC", n.41, marzo.

Van Dijk, H. *Peter Eisenman en het Berlangan Naar de Klassiedke Rede*, en "Wonen TA/BK", febrero.

### 1978

Cuomo, A. *Architettura e Negatività*, en "Controspazio", año X, julio-agosto.

Irace, F. *Eisenman House VI: Architettura di geometrie visibili*, en "Modo", n.12, septiembre.

Jecncks, Ch. *Post Modern Architecture* (edición revisada y ampliada). Academy Editions, Londres.

Moneo, R. *Entrados ya en último cuarto de siglo...*, en "Arquitecturas Bis 22".

## 1979

Hagg Bletter, R. *Five Architects* –Eisenman, Graves, Geathmey, Hejduck, Meier, en “Journal of the Society of the Architectural Historians”, mayo.

Galdesonas, M. *From Structure to Subject*, en “Oppositions”, n. 17, verano. Publicado también en “A+U”, enero.

## 1980

Archer, B.J. *House El Even Odd*, en *Houses for Sale*, Rizzoli International Publications, Nueva York (catálogo de la exposición en la galería Leo Castelli); también en “A+U”, diciembre.

Dal Co, F. *Ten Architects in Venice*, en *10 immagini per Venezia*, Officina Edizioni, Venecia (catálogo); trad. Inglesa en “A+U”, n.121, octubre.

Filler, M. *Peter Eisenman: Polemical House*, en “Art in America”, vol. 68, n.9, noviembre.

Fuji, H. *From Conception to Decomposition*, en “A+U”, n. 112, enero.

Louise Huxtable, A. *The Troubled Statee for Modern Architecture*, en “New York Review of Books”, 1 mayo.

Krauss, R. *Death of a Ermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman*, en “A+U”, n. 112, enero.

Kutnicki, L. *On Eisenman: Houses I to VI*, en “Archetype”, vol. I, n.4, invierno.

Mellini, A. *Caro Peter Eisenman*, en “Domus”, n. 611, noviembre.

Sorkin, M. *Drawings for Sale*, en “Village Voice”, vol. XXV, n. 46, 12-18 noviembre.

Taki, K. *Dialogue on Peter Eisenman*, en “A+U”, n. 112, enero.

Turner, J. *Five Architects*, Rizzoli, Nueva York.

Van Kijk, H. *Eisenman/Hejduck: Architectuur Halverwege Amerika en Europe* y otros textos en “Wonen TA BK”, n. 21-22, noviembre.

## 1981

*Berlin/IBA*, en “Urban Design International”, septiembre-octubre.

Doordan, D. *New York-Como Connection*, en "Architectural Design", n. 51, n. 1-2, enero-febrero.

Forster, K. *Eisenman/Robertson's City of Artificial Excavation*, en "Archetype", vol. II, n.2, primavera.

Foster, H. *Pastiche/Prototype/Purity*, en "Artforum", vol. XIX, N.7, marzo.

Reichlin, B. *Reflections Interrelations between Concept, Representation and Built Architecture*, en "Daidalos", 15 septiembre.

Van Dijk, *Autonomia Americana, Eisenman/Hejduk* (catálogo de la exposición en el Stichting Architectuur Museum), en "Wonen TA/BK", n. 21-22.

### 1982

*L'anti-memoria di Peter Eisenman*, en "L'Architettura", año XXVIII, N.10, octubre.

### 1983

*A Center for the Visual Arts – Ohio State University*, en "Progressive Architecture", agosto.

Hofer, N. *Fin d'Ou T Hou S*, en *Architectural Follies*, Galería Leo Castelli, octubre.

Jencks, Ch. *The Perennial Architectural Debate, The Eisenman Paradox: Elitism, Populism and Centrality*, en "Architectural Design Profile", Londres.

Lemos, P. *The Triumph of the Quill*, en "Village Voice", 3 mayo.

Lerup, L. *House X by Peter Eisenman*, en "Design Book Review", verano.

Merkel, J. *Looking for the Future: The Center for Visual Arts Competition at Ohio State University*, en "Inland Architect", diciembre.

*Project for Southern Friedrichstadt, Berlin, P. Eisenman and J. Robertson*, en "Architectural Design", 53, n.7-8, julio-agosto.

Solà-Morales, I. *Del objeto a la dispersión: Arquitectura Artificialis. Proyecto de Peter Eisenman para la Friedrichstrasse de Berlín*, en "Arquitecturas Bis", n. 42, diciembre.

**1984**

Colquhoun, A. *The competition form the Center for Visual Arts at Ohio State University*, en *The Ohio State Center for The Visual Arts Competition* (edición a cargo de Peter Arnell y Ted Bickford), Rizzoli, Nueva York.

Davis, D. *Modernism Revisited*, , en *The Ohio State Center for The Visual Arts Competition* (edición a cargo de Peter Arnell y Ted Bickford), Rizzoli, Nueva York.

Davis, D. *The Death of Semiotics (in Late-Modern Architecture)*, *The Corruption of Metaphor (in Post-Modernism)*, *The Birth of Punctum (in Neomania)*, en "Artforum", mayo.

Forster, K. *Monuments to the City*, en "Harvard Architectural Review", primavera.

Forster, K. *Traces and Treason of a Tradition*, en *The Ohio State Center for The Visual Arts Competition*. Rizzoli, New York.

Graafland, A. *Decentering van Structuraliteit in he Ontwerp – Peter Eisenman Decompositie*, en *Esthetische Theorie en Ontwerp: Architectuur, Macht en Lichaam*, Uitgeverij Sun, Delft.

Kipnis, J. *Trasposizioni di maglie urbane: un progetto per la Ohio State University*, en "Casabella", n. 488-489, enero-febrero.

Klotz, H. *Abstraction und Fiction: John Hedjuk und Peter Eisenman*, en *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960-1980*. Vieweg, Berlin.

Libeskind, D. *The Lamentable Center: a Response to Peter Eisenman*, inédito.

Libeskind, D. *Peter Eisenman and the Myth of Futility*, en "Harvard Architectural Review", vol. 3, Mit Press.

*Ohio State University Center for the Visual Arts*, en "Section A", vol. 2, n.2, abril-mayo.

Piñón, H. *La forma de la forma*, en *Arquitectura de las neovanguardias*, Gustavo Gili, Barcelona.

## 1985

Abrams, J. *Misreading Between the Lines*, en "Blueprint", n. 14, febrero.

Evans, R. *Not to Be Used for Wrapping Purposes – Peter Eisenman: Fin d'Ou T Hou S*, en "AA Files", otoño.

*Fin d'Ou T Hou S, Cross Currents of American Architecture*, en "Architectural Design", vol. 55, enero-febrero.

Enz Finken, K. *House VI*, en *The Critical Edge, Controversy in Recent American Architecture* (catálogo de la exposición en la Rutgers University). Cambridge.

Macrae-Gibson, G. *The Anxiety of the Second Fall: House El Even Odd, Peter Eisenman*, en *The Secret Life of Buildings: An American Mythology for Modern Architecture*, Mit Prss, Cambridge.

Pelissier, A. *L'Espace Autre*, en "Thecniques at Architecture", vol. 360, junio-julio.

## 1986

Campbell, R. *The Fascinating and Abstract World of Peter Eisenman*, en "Boston Globe", 27 mayo.

Hacker, M. *With a Certain Laughter and Dance*, en *Investigation in Architecture/Eisenman Studio at the GSD: 1983-1985*, Harvard School of Design, Cambridge.

Kipnis, J. *Star Wars III: The Battle at The Center of the Universe*, en *Investigation in Architecture/Eisenman Studio at the GSD: 1983-1985*, Harvard School of Design, Cambridge.

Kipnis, J. *Architecture Unbound: Consequences of the Recent Work of Peter Eisenman*, en "SD", número especial sobre Eisenman, marzo.

Solá Morales, I. *Peter Eisenman: arquitectura del presente*, en "La Vanguardia", 16 de septiembre.

Whiteman, J. *Site Unseen – Notes on Architecture and the Concept of Fiction: Peter Eisenman: Moving Arrows, Eros and Other Errors*, en "AA Files" n. 12, verano.

Yatsuka, H. *The Adventure in the Labyrinth of the Knight for Purity*, en "SD".

### 1987

Doubilet, S. *The Divided Self*, en "Progressive Architecture", marzo.

Frampton, K. *Apropos Eisenman*, en "Domus", n. 688, septiembre.

Krauss, R. *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the sign in the Work of Peter Eisenman*, en P. Eisenman, *Houses of Cards*, Oxford University Press, Nueva York.

Rella, F. *Figure nel labirinto. La metamorfosi di una metafora*, en *La fine del classico*, Cluva Editrice. Venecia.

Rizzi, R. *La riconciliazione della figura: la rinuncia alla perfezione*. Cluva Editrice, Venecia.

Rizzi, R. *Eisenman: progetto per il parco La Villete, Parigi 1986*, en "Domus", marzo.

Tafuri, M. *Peter Eisenman: The Meditation of Icarus*, en P. Eisenman, *Houses of Cards*. Oxford University Press, Nueva York.

### 1988

*Biocenter for the University of Frankfurt*, en "A+U", n. 209, febrero.

Breslin, L. *An Interview with peter Eisenman*, en "Form Being, Absence: Architecture and Philosophy: Pratt Journal of Architecture".

Derrida, J. *Why peter Eisenman Writes Such Good Books*, en "A+U: Eisenmanamnesie", número especial, agosto.

Frampton, K. *Eisenman Revisited: Running Interference*, en "A+U: Eisenmanamnesie", número especial, agosto.

Johnson, P. *Biocenter for the University of Frankfurt* (entrevista), en "A+U", n. 209, febrero.

Johnson, P. *Philip Johnson on Peter Eisenman*, en "A+U: Eisenmanamnesie", número especial, agosto.

Johnson, P. Y Wigley, M. *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, Little Brown & Co, Boston.

Secchi, B. *Il concorso per l'area di piazza Matteotti – la Lizza a Siena*, en “Casabella”, n. 552, diciembre.

Taylor, H. *Mr. In- Between, Deconstructing with Peter Eisenman*, en “New York Magazine”, octubre.

Vidler, A. *After the End of the Lines*, en “A+U: Eisenmanamnesie”, número especial, agosto.

Wigley, M. *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview*, en “Assemblage”, n.5, febrero.

### 1989

Anderson, K. *A Crazy Building in Columbus: Peter Eisenman, Architecture's Bad Boy, Finally Hits His Stride*, en “Time”, 20 noviembre.

“Architectural Design: Deconstruction II”. Vol. 59, n. 1-2.

*Carnegie Mellon Research Institute*, en “A+U”, enero.

*Correspondence: Peter Eisenman x Tadao Ando*, en “SD”, septiembre.

*Deconstruction: Omnibus Volume*, Rizzoli, Nueva York.

Derrida, J. *Why Peter Eisenman Writes Such Good Books*, en *Peter Eisenman: Recent Projects*, a cargo de Arie Fraafland, Nijmegen: Sun.

Doubilet, S. *The Pied Piper Syndrome*, en “Progressive Architecture”, octubre (número especial sobre Eisenman).

Goldberger, P. *The Museum that Theory Built*, en “New York times”, 5 noviembre.

Graafland, A. *Peter Eisenman: Architecture in Absentia*, en *Peter Eisenman: Recent Projects*, op. Cit.

Green, J. *Algorithms for Discovery*, en *The Wexner Center for the Visual Arts, The Ohio State University*, Rizzoli, Nueva York.

*Guardiola House*, en “A+U”, enero.

Kipnis, J. *The Law o ana-. On Choral Works*, en id. *Peter Eisenman: Recent Projects*, op.cit.

Moneo, R. *Unexpected Coincidences*, en *The Wexner Center for the Visual Arts, The Ohio State University*, op. cit. *Peter Eisenman*, en “El Croquis”, n. 41, diciembre.

“Progressive Architecture”, octubre, número especial enteramente dedicado a Eisenman y al Wexner Arts Center.

Saachi, L. *Architettura disegnata negli USA*, en “XY: Dimensioni del disegno”, diciembre.

Shane, G. *Guardiola House*, en “A+U”, n. 220, enero.

Solà-Morales, I. *Cuatro notas sobre la arquitectura reciente de Peter Eisenman*, en “El Croquis”, n. 41, op. cit.

Sorkin, M. *Architecture: Siloid Geometry: coming off a Theoretical Tangent, Architect Peter Eisenman Puts a New Spin on Design*, en “House and Gardens”, octubre.

Taylor, M. *Eisenman’s coup*, en “Progressive Architecture”, número especial.

Vidler, A. *Counter-Monuments in Practice: The Wexner Center for the Visual Arts*, en *The Wexner Center for the Visual Arts, The Ohio State University*, op.cit.

## 1990

Barris, R. *Eisenman and the Erosion of Truth*, en “20/1 Art & Culture”, University of Illinois at Chicago, vol. 1, n.1, primavera.

Benson, R. *Eisenman’s Architectural Challenge*, en “New Art Examiner”, veran.

Benson, R. *Wexing Eloquent in Columbus*, en “Inland architect”, Chicago.

Bess, P. *Peter Eisenman and the Architecture of the Therapeutic*, en “Inland architect”, Chicago.

Davidson, C. *Taking Risks: Eisenman in Ohio*, en “Inland architect”, Chicago.

Derrida, J. *A Letter to Peter Eisenman*, en “Assemblage”, n. 12, agosto.

*L’hotel Olympics de Banyoles, una nova dimensió econòmica per la població*, en “La Casa”, n. 11.

*Koizumi Lighting Theatre/IZM*, en “Icon”, septiembre.

Maruyama, H. *Interview with Peter Eisenman*, en “Nikkei Architecture”, 20 agosto.

- Sacchi, L. *Il disegno dell'architettura americana*. Laterza, Roma-Bari.
- Somol, R.E. *Peter Eisenman: The Wexner Center for the Visual Arts, Columbus Ohio*, publicada en "Domus", enero.
- Stephens, S. *Beyond Criticism: The Opening of The Wexner Center for the Visual Arts by Eisenman/Trott*, en "Oculus", vol. 52, n.5, enero.

## 1991

- Davidson, C. *A Game of Eisenman Seeks*, en "A+U", septiembre.
- Forster, K. *Shrine?, Emporium?, Theatre? Reflections, on Two Decades of American Museum Building*, en "Zodiac", n. 6
- Frampton, K. *Reflections on the Authonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Productions*, en Ghirardo, D. *Out of Site, A social Criticism of Architecture*, Bay Press, Seattle.
- Ghirardo, D. *Introduction y Two Institutions for the Arts*. Bay Press, Seattle.
- Isasi, J. *Atocha deconstruida: Eisenman se aloja en Madrid*, en "Arquitectura Viva", n. 21, noviembre-diciembre.
- Johnson, P. *Introduction*, en *Peter Eisenman & Frank Gehry*, Rizzoli, Nueva York (catálogo de la Quinta mostra internazionale di architettura, Biennale di Venezia).
- Kipnis, J. */Twisting the Separatrix/*, en "Assemblage", n. 14, abril.
- Kwinter, S. *The Genius of Matter: Eisenman's Cincinnati Project*, en *Peter Eisenman & Frank Gehry*, op. cit.
- Pecora, V. *Towers of Babel*, en *Out of Site, A Social Criticism of Architecture*, op.cit.
- Rajchman, J. *Perplications: On the space and Time of Rebstockpark*, en *Unfolding Frankfurt*, Ernst & Sohn, Berlín (catálogo de la exposición en la Galerie Aedes).
- Recent Projects of Peter Eisenman*, en "A+U", septiembre.
- Schwarz, U. *Architektur für den Leser: Peter Eisenman's Research into the 'conditio moderna' of Architecture*, en "Werk, Bauen + Wohnen", octubre.

Seabrook, J. *The David Lynch of Architecture*, en "Vanity Fair", enero.

Somol, R. *Accidents Will Happen*, en "A+U", septiembre.

Somol, R. *Peter Eisenman*, en "Forum International", n.9, septiembre.

## 1992

Johnson, P. *Philip Johnson on Eisenman and Gehry*, en "Architectural Design: Modern Pluralism: Just Exactly What Is Going On", enero – febrero.

Levrat, F. *Peter Eisenman*, en "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 279, febrero.

## 1993

Ciorra, P. *Peter Eisenman. Obras y proyectos*. Ed. Electa Milán.

Ciucci, G. *Enésimanamnesia*, en Ciorra, P. *Peter Eisenman. Obras y proyectos*. Ed. Electa Milán.

Ciorra, P. *Arquitectura como pretexto* en Ciorra, P. *Peter Eisenman. Obras y proyectos*. Ed. Electa Milán.

Eisenman, P. *La arquitectura como segunda lengua: los entre-textos*, en Ciorra, P. *Peter Eisenman. Obras y proyectos*. Ed. Electa Milán.

Eisenman, P. *La autenticidad de la diferencia: arquitectura y crisis de realidad*, en Ciorra, P. *Peter Eisenman. Obras y proyectos*. Ed. Electa Milán.

Eisenman, P. *Blue Line Text*, en Ciorra, P. *Peter Eisenman. Obras y proyectos*. Ed. Electa Milán.

*Bibliografía específica relativa a  
Angeles Marco*

**1984**

Texto para el catálogo de la exposición *En tres dimensiones*. Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones. Madrid.

**1986**

Ángeles Marco. Texto para el catálogo de la exposición *Beques Alfons Roig*. Sala Parpalló. Excma. Diputación Provincial de Valencia.

**1987**

*Der Sprung in Leere*. Texto para el catálogo de la exposición *Trigon 87*. Neue Galerie und Künstlerhaus. Kulturreferat der Steiermarkischen Landesregierung. Neue Galeria am Landesmuseum Joanneum. Graz, Alemania.

**1989**

*Sobre el Tránsito. Instalación*. Texto para el catálogo de la exposición *Sobre el Tránsito*. Sala de exposiciones del Banco Bilbao Vizcaya. 17 enero/25 febrero de 1989. Barcelona.

*Sobre el Tránsito* en "Internacional del Arte", n.1 Febrero 1989.

**1991**

*PRESENTE. Installazione - Performance (Della Serie Supplemento)*. Texto para el catálogo de la exposición *Presente Installazione-Performance*. Galleria EHRA. Milano, Italia.

**1994**

*Escultura 'Escalera-Rampa' para Leganés* en el catálogo *Ángeles Marco. Escultura 'Escalera-Rampa'*. Ayto. de Leganés. Madrid.

Texto para el catálogo *Six Voices from Spain contemporary Spanish Sculpture*. Oriel 31 Powys. London. United Kingdom.

**1974**

Cerni, A. *ÁNGELES MARCO*. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. (Catálogo).

**1983**

De la Calle, R. *Para una fenomenología de la simulación*, texto de presentación del catálogo *ESPACIOS AMBIGÜOS*. Galería Montenegro. Madrid.

**1984**

MOURE, G. *La escultura como arquitectura de la Imagen*, texto de presentación del catálogo *En Tres Dimensiones*. Fundación Caixa de Pensions, Madrid.

**1986**

Blasco Carrascosa, J.A. *Ángeles Marco*, en A.A.V.V., *Plástica Valenciana Contemporánea*. Promocions Culturals del País Valencià S.A. Valencia.

Power, K. *La escultura como un medio de cuestionar poético*, texto de presentación del catálogo *VII Bienal Ciudad de Zamora*. Junta de Castilla y León. Zamora.

Blanch, M.T. *Ser escultor en los 80*, texto de presentación del catálogo *VII Bienal Internacional de Pontevedra*. Diputación de Pontevedra.

Power, K. *Reflexiones tardías sobre Alfafar*, texto de presentación del catálogo *II Bienal de Escultura de Alfafar*. Ayuntamiento de Alfafar, Valencia, diciembre.

Villaespesa, M. *Mientras la forma suena* texto de presentación para el catálogo *8 de Marzo*. Diputación de Málaga. Marzo 1986.

### 1987

Power, K. *Dentro/Fuera/Alrededor/Acerca de: Pasajes*, texto de presentación del catálogo *Angeles Marco. "Pasajes". Instalación*. Sala de exposiciones de la Fundación Caixa de Pensions. Valencia.

Moure, G. *Ángeles Marco, texto de presentación en el catálogo VIII Salón de los 16*.

Gracia, A. *Conceptos, Objetos y Energía*, texto de presentación del catálogo *Primer Salón Internacional de la Cogeneración*. Palacio de exposiciones de Ifema. Madrid.

### 1988

Blanch, M.T. *"Espesuras". Angeles Marco. Escultura*. Galería Montenegro, Madrid.

*De la Calle, R. Angeles Marco y el Otro lado del espejo*, texto de presentación en el catálogo *Angeles Marco. "Entre lo Real y lo Ilusorio"*. Sala de exposiciones del Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Universidad de Valencia.

### 1989

Moure, G. *Angeles Marco: En el tejido de la discontinuidad*, texto de presentación en el catálogo *Ángeles Marco: "Sobre el Tránsito" Instalación*. Sala de exposiciones del Banco Bilbao Vizcaya. Barcelona.

### 1990

Power, K. *Angeles Marco: La Metáfora como acceso*, texto de presentación en el catálogo *Angeles Marco*. Sala Parpalló. Diputación Provincial de Valencia. Edicions Alfons el Magnanim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació. Valencia.

Power, K. *El "Entre" absorbente y reflectante: Umbrales conceptuales*, texto de presentación para el catálogo *Angeles Marco. Suplemento*. Galería Soledad Lorenzo. Madrid.

### 1991

Pastor, M. *Los Soles Robados*, texto de presentación para el catálogo *Ángeles Marco. Serie "Presente". Ocho estampas originales*. Galería El Diente del Tiempo. Valencia.

Macarell, F. *Barcelona: les dimensions de l'Art*, texto de presentación para el catálogo *SUITTE*. Galería Carles Taché. Barcelona Juny-Juliol *ARTE 80*". Museo de San Telmo, Ayuntamiento de San Sebastián.

A.A.V.V. Catálogo de la exposición-concurso *Arte 80* .

Marchan Fiz, S. *Valencia: Konstruktion, Licht und Landschaft. Die Überwindung der Antinomien in der Spanischen Kunst*, en el catálogo *Spanische Kunst-Aktualität und Tradition*. Staatliche Kunsthalle Berlín. Alemania.

Texto escrito por Saenz de Gorbea, X. *Apuntes sobre la Activación Tridimensional. Representaciones figuradas*, en Colección Pública, Museo de Bellas Artes de Alava. Alava.

### 1992

Calvo Serraller, F. *Una generación para un fin de siglo*, en *Escultura Española actual*. Fundación Lugar. Madrid.

*Semellanzas e contrastes. Visions da arte peninsular da ultima década a través de tres coleccions*. Colección Arte Contemporáneo.

### 1993

Navarro Arisa, J.J. *Entre la luz y la duda, ríe Augusto*, texto de presentación del catálogo *Ángeles Marco. "Entre" en la duda*. Galería Carles Taché. Barcelona.

Beguiristain, M.T. *En Leganés a propósito de Ángeles, círculos vacíos trascendentes*. Texto de presentación en el catálogo *Ángeles Marco. Escultura 'Escalera-Rampa'*. Excmo. Ayto. de Leganés. Madrid.

Blasco Carrascosa, J.A. *Los juegos del espejo retrovisor*, texto de presentación del catálogo *Els jocs de l'espill retrovisor 1983-1993*.

### 1994

Murria, A. y Navarro, M. *El punto de partida de nuestra propuesta*. Texto de presentación para el catálogo *Espacios públicos, Sueños privados*. Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura, Dirección Gral. del Patrimonio Cultural.

Jiménez, J. *The rebel tradition a survey of 20th century Spanish Sculpture*, en el catálogo *Six Voices from Spain contemporary Spanish Sculpture*. Oriel 31 Powys. London, United Kingdom.

Power, K. Poetic Intensities in Spanish Sculpture, en el catálogo *Six Voices from Spain contemporary Spanish Sculpture*. Oriel 31 Powys. London, United Kingdom.

Marchan Fiz, S. *Cinco Escultores. Colección Arte*. Catálogo plegable. Consejería de Cultura y Medio ambiente, Junta de Andalucía. Diputación Provincial de Granada.

Marchan, S. Trincado Settler, J. Y Suarez Japon, J.M. Textos de presentación en *10 pintores / 10 escultores en los ochenta*. Pabellón Mudejar de Sevilla. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.

### 1996

A.A.V.V. *Arte en España 1918 – 1994*. Colección de Arte Contemporáneo. Alianza Editorial S.A. Madrid.

Gil, G. “La Serie Presente Instante” y “La Matriz originaria dentro de la Serie Suplemento” en *La estampa calcográfica y sus procesos aditivos*. Universidad Politécnica de Valencia. ISBN 84-7721-381.

Beguiristain, M.T. *Ángeles Marco. Structure as Emotion*. Texto de presentación en *13 Mednarodni Bienale Male Plastike*. Slovenia.

Castro Florez, F. *Rituales de la mirada. Palabras preliminares en torno al arte en el fin de siglo*. Texto de Introducción en *DESPLAZAMIENTOS. Siete artistas valencianos*. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes de la Generalidad Valenciana.

Castro Florez, F. *Ángeles Marco. El desmontaje de las sensaciones*

*extrema.*, Texto de presentación en *DES-PLAZAMIENTOS. Siete artistas valencianos*. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes de la Generalidad Valenciana.

Power, K. *La metáfora como acceso*. Texto de presentación en *DES-PLAZAMIENTOS. Siete artistas valencianos*. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes de la Generalidad Valenciana.

### **1988**

Román De la Calle, R. *Recorridos por el taller de la memoria. Las series escultóricas de Ángeles Marco. 1987-1998*. Texto de presentación en el catálogo *El Taller de la Memoria. IVAM Centro del Carmen. Valencia*.

Castro Florez, F. *Consideraciones Suplementarias. El desmontaje de las sensaciones extremas y una contribución (oblicua) a la justicia poética*. Texto de presentación en el catálogo *El Taller de la Memoria. IVAM Centro del Carmen. Valencia*.

Power, K. *Ángeles Marco: Metáforas angustiadas, que continúan y se cruzan, poniendo las cosas "sous rature"*. Texto de presentación en el catálogo *El Taller de la Memoria. IVAM Centro del Carmen. Valencia*.

### **1999**

Prats Rivelles, R. *Apuntes sobre plástica geométrica*. Textos de presentación en *Geometría Valenciana*. Sala Parpalló. Centre Cultural de La Beneficència.

De la Calle.R. *Constructivismos: espacios para la interrelación*, Textos de presentación en *Geometría Valenciana*. Sala Parpalló. Centre Cultural de La Beneficència.

Blasco Carrascosa, J.A. *Antes del Arte Geométrico valenciano*, Textos de presentación en *Geometría Valenciana*. Sala Parpalló. Centre Cultural de La Beneficència.

Patuel Chust. P. *Arte geométrico valenciano: Medio siglo de constructivismo valenciano*, Textos de presentación en *Geometría Valenciana*. Sala Parpalló. Centre Cultural de La Beneficència.

Román De La Calle, R. *Alfatar. Arte Contemporáneo y política Cultural*, en *15 AÑOS (1983/84-1998/99). Un proyecto de vanguardia*. Galería Edgar Neville. Alfatar, Valencia.

A.A.V.V. *SEIS x QUINCE. 15 años de Galería Edgar Neville*.

Kalenberg, A. *El uno y el otro*, Texto de presentación en *DESEQUILIBRIOS*. Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo.

Castro Flórez. F. *Cuestiones sin fondo. En torno a la obra de Ángeles Marco: de la deconstrucción al vértigo fílmico*, en *DESEQUILIBRIOS*. Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo.

A.A.V.V. *Imágenes yuxtapuestas*. Colección Argentaria.

A.A.V.V. *1900-2000. Una revolución para la vida*. Plataforma Autónoma Feminista.

## **2000**

Bonet Planes. J.M. y AAVV. Textos de presentación en *Esculturas en hierro. Vila-Real 2000*. Museo de la Ciudad. Casa de Polo. Ayuntamiento de Vila-Real. Castellón.

Ibañez Giménez, M.T. *El taller de la Memoria. Análisis de una exposición*. Tesis de Licenciatura.

### 1969

G.T. "La Caja de Ahorros y monte de Piedad de Valencia concede la pensión de Escultura 1969, a la señorita María Ángeles Marco Saturnino". *Levante*. 8 de julio.

### 1974

Aguilera Cerni, V. "Ángeles Marco". Texto de presentación del catálogo *Serie Modular*. Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia. Valencia.

### 1980

Calvo Serraller, F. "Cerca de un centenar de Esculturas ...". *El País*. Madrid . 18 de diciembre.

### 1983

Blasco Carrascosa, J.A. "Espacio y ficción en la escultura de Ángeles Marco". *Levante*. Valencia. 19 de junio.

De La Calle, R. "Para una Fenomenología de la simulación". Texto de presentación del Catálogo *Espacios Ambigüos*. Ed. A.M. Valencia. Texto incluido en el libro *Estética y Crítica*. Edivart Ed. Valencia.

"Ángeles Marco: el espacio de la ficción". *Las Provincias*. Valencia. 5 de junio.

García, M. "El reconocimiento tardío de Ángeles Marco". *Cartelera Túria* nº10. Valencia. 13 de junio.

Huici, F. "Los espacios ambigüos". *El País*. Madrid. 4 de junio.

Logroño, M. "Doble objeto, Doble espacio". *Diario 16*. Madrid. 22 de mayo. Artículo también publicado en el Catálogo *III Salón de los 16*, Madrid. Primavera-verano .

Marín Medina, J.M. "Esculturas de Ángeles Marco". *Informaciones*, Madrid. 4 de junio.

Sanchez Ortiz, F.J. "Ángeles Marco". *Valencia Fruits*. Valencia. 5 de junio.

Tomas, F. "Para una iconología de la pintura del siglo XX: la ventana". *Cimal* nº 19-20. Gandía.

#### **1984**

Calvo Serraller, F. "La nueva dimensión de la escultura". *El País*. Madrid . 25 de febrero.

Fernandez Cid, M. "Dos propuestas". *Buades*. Madrid. mayo-junio.

García, M. "Novísimos de la escultura valenciana". *Cartelera Túria*. Diciembre.

Logroño, M. "En tres dimensiones". *El Socialista*. Madrid. 29 de febrero.

Moure, G. "La escultura como arquitectura de la imagen". Texto de presentación del catálogo *En tres dimensiones*. Fundación Caixa de Pensions. Madrid.

Navarro, M. "En tres dimensiones". *El Socialista*. Madrid. 29 de febrero.

Rubio, J. "En tres dimensiones". *ABC de las Artes*. Madrid .25 de marzo.

Valls, M.A. "La representación del espacio en Ángeles Marco". *La Ciutat*. Valencia. 1 de diciembre.

#### **1985**

Aliaga, J.V. "Els racons de una escultora". *El Temps* nº 62. Valencia. 29 de agosto.

"L'escultura valenciana ara". *El Temps* nº 64. Valencia. 9 de septiembre.

"La visión pervertida de Angeles Marco". *Lápiz* nº 28. Madrid. Octubre.

De La Calle, R. "Ángeles Marco i la consciencia del que es il·lusori". *Reull* nº 9. Valencia.

## 1986

Blanch, M.T. "Ser escultor en los 80". Texto de presentación del catálogo *VII Bienal Internacional de Pontevedra*. Diputación de Pontevedra.

"Ángeles Marco. La escultura como acceso". *Lápiz Arte*, Salerno. Abril.

Blasco Carrascosa, J.A. "Ángeles Marco. Plástica valenciana contemporánea". Promocions Culturals del País Valencià S.A. Valencia.

Clot, M. "La escultura y sus lugares". *El País*. Madrid. 5 de septiembre.

Fernandez Cid, M. "¿A tiempo de la escultura?". *Lápiz* nº 36. Madrid. Octubre.

Huici, F. "Entre lo Real y lo Ilusorio". *El País*. Madrid . 11 de abril.

"La Bienal de Arte de Pontevedra abandona el agobio". *El País*. Madrid. 30 de agosto.

"Las últimas tendencias de la escultura ibérica". *El País*, Madrid. 6 de octubre

"La escultura como un medio de cuestionar poético". Texto de presentación del catálogo *VII Bienal Ciudad de Zamora*. Junta de Castilla y León. Zamora.

Prats Rivelles, R. "Tiempo de Bienales. La escultura de Alfafar". *Levante*.Valencia .18 de diciembre.

Villaespesa, M. "Mientras la forma suena". Texto de presentación del catálogo 8 de marzo. Diputación de Málaga. Marzo 1986.

## 1987

Blasco, N.I. / Garesse, A. "Escaparate nacional". *Reseña* nº 183.

Calvo Serraller, F. "Un salón renovado". *El País*. 14 de mayo.

Carrascosa, J. "La escultura de Ángeles Marco, Premio Alfons Roig". *Las Provincias*. 20 de mayo.

Clot, M. "La naturaleza en los objetos". *El País*. 7 de mayo.

- De La Calle, R. "La Bienal de escultura de Alfafar. Iniciativa municipal y descentralización cultural". *Las Provincias*. Valencia .4 de enero.
- "¿Por qué no jugar con la ficción?". *Las Provincias*. 5 de mayo.
- Depont, P. "Solano representant van nieuwe Spaanse Kunst". *Volksrant*. 28 de octubre.
- Devi, B. "Modos de ver". *Elle*. Marzo .
- Fernandez Cid, M. "Un buen resumen, una apuesta errónea". *Diario 16*. 25 de marzo.
- Ferrer, I. "Sorpresa en Amsterdam". *El País*. 12 de noviembre.
- García, A. "Conceptos, Objetos y Energía". Texto de presentación del catálogo para exposición colectiva en el palacio de exposiciones de Ifema. Primer Salón Internacional de la Cogeneración.
- García, M. "Ángeles Marco: detrás de cada obra hay una filosofía". *Hoja del lunes*. 4 de julio.
- García Osuna, C. "Ángeles Marco". *La exposición de la semana*. 19 de diciembre.
- Goedkoop, H. "Het iberische wingewest". *HP Magazine*. 29 de octubre.
- "Spaanse Beeldhowers". *NRC Handelsblad*. 17 de noviembre.
- Gonzalez, C. "VII Salón de los 16. Lo mejor de la temporada". *Reseña* nº 186. Julio-agosto.
- Gonzalez García, A. "Valencia contraataca". *Cambio 16*. Marzo .
- Hermoso, B. "Seis escultores españoles exponen sus obras dentro de una simbiosis entre arte y energía". *Diario 16*. 23 de marzo.
- Huici, F. "Voluntad de ver". *El País*. 19 de marzo.
- "Ángeles Marco". *El País*. 6 de mayo.
- J.R.S. "Marco gana el Alfons Roig en su edición 88". *Levante*. 20 de mayo.
- Lozano, J. "Ángeles Marco". *Sur Exprés*. Diciembre-enero .
- Marí, R. "El arte valenciano viaja". *Las Provincias*. 28 de septiembre.
- Moure, G. "Ángeles Marco". Texto de presentación del catálogo *VIII Salón de los 16*.

Pardo, A. "Escultura y Sociedad. Ángeles Marco escultora". *Tiempo*. Marzo .

Pérez, D. "Viaje a través de la escultura contemporánea". *El Punto* nº 78. Madrid .22 de mayo.

"Viatge per l'espai". *El Temps* nº 208. Valencia. 13 de junio.

Real, O. "Lo importante son los posos del pensamiento". *Levante*. 20 de mayo.

Sanchez Pacheco, F. "La escultura española hoy: un valor en alza". *Formas plásticas* nº 26.

Spiegel, O. "Las ventas en Arco alcanzaron 1.150 millones de pesetas, la mitad del valor de las obras expuestas". *La vanguardia*. 17 de febrero.

Steenbergen, R. "De bloiende Spaanse Kunst". *Kunstbeeld*. Noviembre.

Wappler, D. "Erkundungen im weitwen Land der Moderne". *Die heinpfalz*. 15 de octubre.

## 1989

Blanch, T. "Ángeles Marco". *Balcón* nº2.

Bonet, J.M. "Una visión del nuevo arte valenciano. Cinco escultores y cuatro pintores, en el Círculo de Bellas Artes". *Hoja del lunes*. Marzo .

Brugalla, I. "El Transit de Ángeles Marco la condueix per fi a Barcelona". *El Guía* nº1.Febrero.

Clot, M. "La dureza física". *El País*, 28 de enero.

"Acentos, hiatos, diptongos". *El País*. 4 de marzo.

Cols, C. "La sala de exposiciones del Bilbao Vizcaya inicia una nueva etapa". *El País* .18 de enero.

De La Calle, R. "Jugar amb la realitat y la ficció". *El Guía* nº3. Barcelona. Mayo.

Marco,A. "Sobre el Tránsito". *Internacional del arte* nº1. Febrero.

Miralles, F. "Ángeles Marco: "Sobre el Tránsito". *La Vanguardia*. Febrero 1989.

Molero, H. "30.000 personas visitaron la II Bienal de Escultura de Murcia". *El País*. Septiembre.

Otero, G. "Tal para cual". *Elle* nº 31. Abril .

Santos Torrella, R. "Tres escultores nuevos: Plensa, Angeles Marco y Planas". *ABC de las Artes*. 2 de febrero.

Spiegel, O. "Ángeles Marco, la escultura como metáfora del tránsito existencial". *La Vanguardia*. 17 de enero.

Pérez, D. "Ángeles Marco expone su Tránsito, su Instalación". *El Punto*. Febrero.

Power, K. "Barcelona. Ángeles Marco". *Arena* nº 2 . Abril .

PRATS RIVELLES, R. "Las recientes realizaciones de Línea". *Levante*. Noviembre .

"De la nueva escultura: Badiola, Irazu y Marco". *Levante*. Diciembre.

Torres I Estrade, J. "El misteri d'Angels Marco". *El Temps* nº 243. Valencia. 13 de febrero.

## 1990

Antolín, E. "Solo me interesa la aventura". La escultora Ángeles Marco expone en Madrid su inquietante "Suplemento". *El Sol*. Madrid. 14 de septiembre.

Arazo, M.A. "Salto al Vacío": dibujos y collages. Ángeles Marco: carpeta de serigrafía editada por Dávila". *Las Provincias*. 28 de abril .

Arias, F. "Las sugerentes instalaciones de Ángeles Marco". *Hoja del lunes*. 2 de abril .

"Las ventanas de Theo y el proyecto Neville". *Hoja del lunes* 23 de julio .

Barnatan, M.R. "En la ardiente oscuridad". *El Mundo, Metrópoli*. 21 al 27 de septiembre.

Calvo Serraller, F. "Un todo incompatible con las partes". *El País*. 15 de septiembre.

Castaño, A. "Ángeles Marco, los ecos del objeto". *ABC de las Artes*. 20 de septiembre.

- Cosano, A. "Los señores de Valencia". *Revista Futuro*.
- Danvila, J.R. "La teatralidad en la escultura". *El Punto*. Madrid .14 al 20 de septiembre.
- De La Calle, R. "Las estrategias escultóricas de Ángeles Marco". *El punto de las Artes* nº 154. Madrid . 20 de abril .
- "Ángeles Marco: espais per a la imaginació". *El Temps* nº 306. Valencia. 30 de abril .
- "De la presencia de la mujer en la escultura valenciana" (I parte). *Revista Art* nº 26. Barcelona. Mayo .
- Fernandez Cid, M. "La escultora valenciana transforma la galería en un gran laboratorio fotográfico". *Diario 16*. Madrid .12 de septiembre.
- García, A. "Obra escultórica de Angeles Marco. Instalaciones a contraluz". *El País* . Madrid. 27 de septiembre .
- Huici, F. "Mitos y promesas". *El País*. 10 de febrero .
- Lope, V. "Tres visiones de la nueva escultura española". *ABC de las Artes*. 8 de noviembre.
- Lopez, H. "Leiro, Marco y Sinaga". *Heraldo de Aragón*. 25 de octubre.
- Llorca, P. "El gabinete de la doctora Marco". *Diario 16 Suplemento*. 28 de septiembre al 4 de octubre.
- Marín Medina, J. "Leer la escultura". *El Mundo*. Madrid. 25 de septiembre.
- "Ángeles Marco, en Soledad Lorenzo". *Expansión*. Madrid. 21 de septiembre.
- Mondino, E. "La contundencia conceptual de Ángeles Marco". *Cartelera Túrria* nº 1368. 23 al 29 de abril .
- Muría, A. "Esculturas de Leiro, Marco y Fernando Sinaga en Zaragoza". *Diario 16*. 19 de octubre.
- "Tres vertientes de la escultura". *Diario 16*. 9 de noviembre.
- Olivares, R. "Ángeles Marco". *Lápiz* año VIII nº 71. Octubre .
- Pérez, D. "The rigour and the Passion". *Lápiz* year VIII. nº 68 .May .
- Prats Rivelles, R. "Los ochenta mejor olvidarlos. Del entusiasmo al desencanto". *Levante*. Viernes .5 de enero.

- “Ángeles Marco, clave de la escultura finisecular”. *Levante*. 6 de abril .
- “Ángeles Marco, en la Sala Parpalló. Un fenómeno escultórico entre nosotros”. *Revista Arte* nº 630. Abril .
- Reboiras, R.F. “Ángeles Marco abre la temporada artística madrileña con la instalación “Suplemento”. *El Independiente*. Madrid. 12 de septiembre.
- Rose, B. “Letter from Valencia. New Center of the Avant-Garde Takes Off”. *The Journal of Art*. October .
- “Diálogo entre conceptos”. *Guía del Ocio* nº 771. 30 de septiembre.
- Serrano, Y. “Preparación de una exposición de acuarelas”. *Las Provincias*. 19 de julio .
- Tudelilla, CH. “Escultura ,poesía y concepto”. *El periódico de Aragón*. 2 de noviembre.

## 1991

- Alonso, C. “Tres esculturas y cuatro cuadros, por seis millones, para San Telmo”. Euro Documentación DEIA. Mayo .
- A.V. “Arte 80”. Catálogo de la exposición-concurso *Arte 80*. Museo de San Telmo. Ayuntamiento de San Sebastián.
- BALCON FRANKFURT 1991. “Ángeles Marco”. Pag. 85 a 93. Octubre .
- Boller, G. Bern/Muri. “Tabula Rasa. 26 Artistes dans l’espace urbain de Bienne”. Centre PasquArt.
- “Tabula Rasa. 9e Exposition Suisse de sculpture”. *Art Press*. Bienne. 26 mai-29 september .
- Costa, J.M. “Berlín reúne en una exposición a cuarenta artistas españoles del último medio siglo”. *Las Provincias*. 3 de julio.
- F.R. “El Museo de San Telmo adquiere por seis millones siete obras de los ochenta”. Euro Documentación EGIN. Mayo .
- Frehner, M. “Tabula Rasa. Die Neunte “Bieler Plastikausstellung” im Reichen der 700-Jahr-Feier”. *Neue Zuercher Zeitung* .31de julio.
- García, M. “Arte 80: exposición, selección y adquisición de pinturas y

esculturas para San Telmo". Euro Documentación. *El Diario Vasco*. Mayo.

Huggin, P. "NGBK präsentiert spanische Maler in der Staatlichen Kunsthalle. Tradition und Pop-Art von der Iberischen Halbinsel". *Berliner Morgenpost* .21 de septiembre .

Killer, P. "Antworten aufs Denicmal: Leise, Oft verlegen". *Kultur Tages-Anzeiger*. 4 juni .

"KUNST EUROPA. SPANIEN. 63 Deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Landern". Texto de presentación del catálogo de la exposición *Spanische Kunst-Aktualitat und Tradition*. Staatliche Kunsthalle Berlin.

Marchan Fiz, S. "Valencia: Konstruktion, Licht und Landschaft". Die überwindung der Antinomien in der Spanischen Kunst. Catálogo de la exposición *Spanische Kunst-Aktualitat und Tradition*. Staatliche Kunsthalle Berlin.

Mascarell, F. "Barcelona: les dimensions de l'Art". Texto de presentación del catálogo de la exposición *Suitte* de la Galería Carles Taché. Barcelona. Juny-Juliol.

M.J.A. "San Telmo acoge una muestra sobre el arte de la década de los 80". Euro Documentación. *El Correo Español*. Mayo .

Montell, A. "Die Neue Bescheidenheit der Kunst". *Basler Zeitung*. 27 mai.

Moreno Ruiz De Eguinno, I. "Arte 80". Euro Documentación. *El Diario Vasco* . Mayo .

Nyffenegger,F. "Dites-le en Latin. Des sculptures dans le Jura". *La Tribune de Genève*. Ed. Nationale. 20 de julio.

Prats Rivelles, R. "En el premio Caja de Ahorros". *El Levante* nº 31, 28 de junio al 4 de julio .

"Ángeles Marco conjuga el presente de indicativo". *Levante*. 27 de diciembre .

Saenz De Gorbea, X. "Apuntes sobre la activación tridimensional. Representaciones figuradas". Colección Pública. Museo de Bellas

Artes de Alava.

Suhr, C. "Spanische Kunst-Aktualitat und Tradition". *Staatliche Kunsthalle*. Berlin. 20 de septiembre al 27 de octubre. *TYP Magazin 20 Jahrgang* 26 de septiembre al 9 de octubre.

Tagwacht, B. "Ein sprunbret fur Justitia". *Aufl 10'000*. 25 de mayo.

TITOLO. "Ángeles Marco". *Rivista scientifico-culturale d'arte contemporanea*. Anno II-N.5 Estate .

Vera, J. "Pintoras españolas en la vanguardia". *El Mundo Magazine*, 14 al 15 de diciembre .

Wiegenstein Roland, H. "Spanische Kunst der Gegenwart. Eine Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst". *Frankfurt Rundschun* .24 de septiembre.

Zaugg, F. "Zur neunten "Schweizerischen" Plastikausstellung in Biel die eigentlich gar keine mehr ist, dafur aber "International" gennant werden darf. Plan mit roten Punkten-Vexiervilder in der Stadt". *Der Kleine Bund* 15 de junio.

Zimmermann, M.L. "Skulptur Heute: "Denk-Mal" Statt Denkmal". *Plastikausstellung*. Samstag .25 mai .

## 1992

Calvo Serraller, F. "Escultura Española actual. Una generación para un fin de siglo". Fundación Lugar. Madrid.

De La Calle, R. "La imatge del subjecte minvant". Exposición d'Angeles Marco: vuit estampes originals". *El Temps* nº398. Valencia. 3 de febrer.

"Ángeles Marco. La Imagen del sujeto menguante". *Arte Omega* nº 1. Marzo- abril.

Gongora, F. " Trayecto ofrece una reflexión sobre el tiempo en la escultura". *El Correo español.El Pueblo Vasco*. 6 de junio.

Olarde. "*Entre -tiempos* ,exposición colectiva en la Sala Trayecto". *Egin*. 6 de junio.

Panzer, M. "Ángeles Marco. ERHA Milano". *Flash Art*.Anno XXV-

nº165. Diciembre 1991 al gennaio 1992.

“Semellanzas e contrastes. Visions da Arte Peninsular da ultima decada a través de tres colecions”. Colección Arte Contemporáneo.

“Arte valenciano en subasta”. Cultura Entre Líneas. *Levante*.13 de noviembre.

Pérez, D. “Ángeles Marco. Sobre la pasión y el rigor”. *Lápiz* . 10 años. Año X nº82-83.

### 1993

Blasco Carrascosa, J.A. “Los juegos del espejo retrovisor”. Texto de presentación del catálogo *Els Jocs de l'espill retrovisor 1983-1993*.

Borrás, M.L. “La presencia valenciana en Arco 93. Un total de 13 galerías de la Comunidad participan en la Feria de Arte”. *Diario 16*. 12 de febrero.

“Férreo Hermetismo”. *La Vanguardia*. 5 de marzo.

Calderon, M. “Ángeles Marco”. *ABC de las Artes*. Marzo .

Gras Balaguer, M. “Ángeles Marco”.*Art Forum*. Octubre.

Juncosa, E . “Una empanada Wittgenstein”.*El País*. 8 de marzo.

Molina, M.A. “La escultora valenciana Ángeles Marco muestra cómo es el tiempo en hierro. La Galería Carles Taché acoge las piezas de “Entre” en la Duda”. *ABC de Cataluña*. 16 de febrero.

Navarro Arisa, J.J. “Entre la luz y la duda, rie Augusto”. Texto de presentación del catálogo de la Instalación “Entre” en la Duda. Serie Suplemento “Entre”. Galería Carles Taché. Barcelona.

Portell, S. “Ángeles Marco”. *Papers d'Art. Noticias del Mon de l'Art i la Cultura* . Marzo .

### 1994

Beguiristain, M.T. “En Leganés, a propósito de Ángeles Marco círculos vacíos trascendentes”. *Tendencias en las Artes y el Diseño*. Año I N°6. Abril.

“En Leganés a propósito de Ángeles, círculos vacios trascendentes”.

Texto de presentación del catálogo *Ángeles Marco. Escultura 'Escalera-Rampa'*. Excmo. Ayto. de Leganés. Madrid.

Castro Florez, F. "De Guayasamín a los nuevos monumentos". *Diario 16*. 28 de febrero.

Danvila, J.R. "El taller como laboratorio. Trece artistas en torno al proceso creativo en nuestra comunidad". *El Punto de las Artes*. 25 de febrero al 3 de marzo.

"Obras en proceso.El trabajo callado de trece artistas".*Guía del ocio*. 21 al 27 de marzo.

Elola, J. "El sueño de un velero para el Auditorio y otros proyectos artísticos inacabados. "Espacios públicos, sueños privados o las obras que nunca vieron la luz". *El País*.15 de marzo.

Fernandez Cid, M. "Espacio de los Sueños privados". *Diario 16*.18 de marzo.

Jiménez, P. "Del espacio y la falta de sustancia". *ABC de las Artes* Marzo .

"Espacios Públicos". *32 Agenda Madrid*.

"El auge del sentimiento hecho imagen". *Guía del Ocio*.21 al 28 de febrero.

"Más Madrid". *Guía del Ocio* .28 de febrero al 6 de marzo.

"Espacios públicos, sueños privados". *Guía Tiempo*. 7 de marzo.

Lores, M.T. "Contemporary Spanish Art". *Contemporary Art*. Spring . London. United Kingdom.

Luna,C. "En el punto de la noticia". *El Punto de las Artes*. 4 al 10 de marzo.

Maderuelo, J. "Desde el dominio de lo público". *El País*. 28 de febrero.

Marchan Fiz,S. "Cinco escultores. Colección Arte Contemporáneo". Catálogo plegable. Consejería de Cultura y Medio ambiente, Junta de Andalucía. Diputación Provincial de Granada.

Mercado, E.M. "Rampa-Escalera: una obra de libertad en el corazón del barrio del carrascal". *Leganés actualidad*. 25 de marzo al 8 de abril.

Pereda, F. "Arte casi irrealizable. Trece proyectos para espacios urbanos". *El Mundo .Metrópoli* .4 de marzo.

P.O.B. "Proyectos artísticos para espacios públicos" *Ya*.23 de febrero.

Rubio,P. "Espacios públicos,sueños privados". *Tiempo*. 7 de marzo.

## 1996

A.A.V.V. "Arte en España 1918 - 1994". *Colección de Arte Contemporáneo*. Alianza Editorial S.A. Madrid.

Galiana, A. "Renovados juegos constructivistas". *Diario 16*. 18 de noviembre .

J.M.M. "Escultura Española. Nombres esenciales". *ABC de las Artes*. nº 223. 9 de febrero.

"Esculturas. Colección de Escultura Contemporánea de Renfe".

Marí, R. Ángeles Marco: "Se puede llegar a reactivar la memoria a través del color". *Las Provincias*, 25 de noviembre.

Peiró, J.B. "Ángeles Marco". *Levante* .13 de diciembre..

## 1997

Bosch, G. "Frágil como una línea". *La guía del ocio*. 15 al 21 de agosto.

Bufill, J. "Miedos, nacimientos y extinciones". *La Vanguardia*.14 de febrero.

"Introversions". *Barcelona Metròpolis Mediterrània*. Febrer/Abril .

"El Macba presenta una selección de su fondo". *La Cultura de Barcelona*, Marzo.

"Introversions". *España 97*. Març .

Gomringer,E. " New Tendencies towards small sculpture". Texto al catalogo *13th International Biennial of small plastic* . Muska Sobota. Slovenia.

Maderuelo, J. "Si el objeto del arte es el objeto del arte entonces el arte no existe fuera del arte". Texto en *El objeto del Arte*. Fundación

Juan March. Cuenca.

Marí, R. "Ramón de Soto y Ángeles Marco participan en la Bienal de Escultura de Eslovenia". *Las Provincias*. 3 de julio.

"La ciudad de las artes y las ciencias firma acuerdos con museos de Europa y América". *Las Provincias*. 23 de octubre .

M.F.C. "El Macba mostra les seves obres més "introvertides". *Avui* . 6 de febrero.

M.I. "Una visión íntima de la colección del Macba". *La Vanguardia Magazine*. 18 de mayo.

Molina, M.A. "El Macba reestructura la línea expositiva de su colección y presenta "Introversiones". *ABC* .6 de febrero.

"El Macba expone fondos de su colección". *El Periódico*. 6 de febrero.

"Introversiones del Macba". *El Periódico*. 6 de febrero.

"Colección del Macba. Las diversas lecturas de la obra de arte". *La guía del ocio*. 7 al 13 de febrero.

"Introversiones en el Macba". *ABC* .8 de febrero.

"Introversions al Macba". *AVUI*. 14 de febrero

Pons, A. "Màlevitch, el MACBA i un balcó". *Avui* 12 de agosto.

"Boltanski, Bourgeois i altres artistes". *Introversions*. *Avui* .16 de agosto.

Prats Rivelles, R. "Malditos". *Levante*.17 de marzo.

R.V.M. "De Brossa a Klee". *Levante*. 12 de septiembre .

Serra, C. "El Macba analiza las visiones íntimas del arte". *El País*. 6 de febrero.

Spiegel, O. "El Macba abre la tercera muestra con fondos de su colección". *La Vanguardia* .6 de febrero.

Uberquoi, M.C. "El Macba expone la visión de 30 artistas sobre la vida y la muerte". *El Mundo* . 6 de febrero.

"Introversions". *La Vanguardia-Suplement* . 6 de febrero.

Vargas, M. "La artista valenciana Ángeles Marco expone sus instalaciones en Vitoria". *El Correo*. 13 de octubre .

**1998**

- A.M. "Castellonenses en la sala Mateu". *Mediterráneo*. 30 de junio.
- Antolín, E. "Ángeles Marco y García Sevilla muestran su forma de ser mediterraneos". *El País*. 8 de mayo.
- Arazo, M.A. "La Sala Mateu resucita en las Atarazanas". *Las provincias*. 21 de junio.
- Blasco Carrascosa, J.A / Aguilera Cerni, V / Villavieja, C / Bonet, J.M / De La Calle, R / Prat Rivelles, R / Ramirez, P / Muñoz Borrás, M.L. "Férreo hermetismo". *La Vanguardia*. 5 de marzo.
- Borja, V. "El enclave medieval de la Vila de Gandía albergará un total de quince esculturas". *Levante*. 22 de enero .
- Calderón, M. "Ángeles Marco". *ABC de la Artes*. Marzo .
- "Cap al compromís polèmic. Unes notes sobre la dislocació de l'espai públic" Texto de presentación en el catálogo *Llocs Lliures 6. 8 intervencions al centre històric de Xàbia*. M.I. Ajuntament de Xàbia.
- Texto en el catálogo *La Trama de la escultura. Ángeles Marco, Natividad Navalón, Rocío Villalonga*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Valencia.
- Chunichi Shimbun. *Nippon Keizai Shimbun*. 1/23, 1/29.
- Clemente, J.L. "La sala Mateu". *Levante*. 16 de octubre.
- D.V. "La Sala Mateu". *ABC*. 25 de mayo.
- EFE. "La muestra homenaje a Mateu exhibe la renovación del arte valenciano". *Levante*. 23 de junio.
- Espinosa, L. "El esplendor de las vanguardias valencianas recuperado por el Consell". *Valencia en Feria*. 23-30/4/98.
- Forriols, R "Ángeles Marco. La frialdad apasionada". *Levante*. 22 de mayo.
- García-Sala, D. "La memoria escutórica de Ángeles Marco". *La Cartelera*. 22 al 28 de mayo.
- Garnería, J. " Ángeles Marco. El Taller de la Memoria". *Las Provincias*. 6 de junio.
- "Final de Temporada. Un verano lleno de exposiciones". *Las*

*provincias*. 25 de julio.

Genovés, I. "Ángeles Marco `instala´ su metafísica en el Centro del Carmen". *El Mundo de Valencia*. 8 de mayo.

"Cincuenta años de evolución del arte valenciano bajo el techo de las Atarazanas". *El Mundo*. 23 de junio.

Gutiérrez Solana, J. " El Taller de la Memoria" *El Semanal* . 31 de mayo.

Ibañez, M. Textos al catálogo *Desde la Sala Mateu. Homenaje a José Mateu*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Valencia.

Ibarz, M. "Una vuelta por los museos, un paseo entre artistas ". *La Vanguardia Magazine*. 7 de junio.

I.G. "Ángeles Marco instala su metafísica en el Centro del Carmen". *El Mundo de Valencia*. 6 de mayo.

Jarque, V. "Imágenes de una Epoca". *El País (Babelia)*.4 de julio.

"El Salto al Vacío de Ángeles Marco". *El País* .29 de junio.

J.L.C. "Ángeles Marco". *Arte y Parte* nº 15. junio/julio.

Marí, R. "El iceberg *Valencia*". *Levante*. 4 de enero.

"Ángeles Marco y García Sevilla, en el Centro del Carmen". *Las provincias*. 8 de mayo.

"El museo japonés de Mie adquiere obra de siete destacados artistas valencianos". *Las Provincias*. 24 de mayo.

"Tres escultoras valencianas inauguraron ayer en Lisboa". *Las provincias*. 2 de septiembre.

Moreno, P. "Ángeles Marco y García Sevilla, en el Centro del Carmen".*Las Provincias*. 8 de mayo.

"El museo japonés de Mie adquiere obra de siete destacados artistas valencianos". *Las Provincias*. 24 de mayo.

"Homenaje a la labor pionera de José Mateu". *Las provincias*. 23 de junio.

"Las Atarazanas vuelven a mostrar el arte de vanguardia de la Valencia años 40,50 y 60". *Levante*. 4 de julio.

"Tres escultoras valencianas inauguraron ayer en Lisboa" . *Las*

*Provincias*. 2 de septiembre.

“Cultura aprueba las once esculturas que formarán un paseo en la Ciudad de las Artes”. *Las provincias*. 17 de septiembre.

Navarro, M. “Ángeles Marco en el taller de la memoria”. *ABC de la Artes* . 19 de junio.

Portell, S. “Ángeles Marco”. *Papers d’art*. Març .

Prat Rivelles, R. “Ángeles Marco, en el Centro del Carmen”. *Cartelera Turia* .6 al 12 de julio.

“Desde el pasado”. *Levante*. 13 de julio.

“Desde la Sala Mateu, un panorama artístico de postguerra”. *Cartelera Túria*. 27 de julio.

Power, K. “Ángeles Marco: Metáforas angustiadas, que continúan y se cruzan, poniendo las cosas “sous nature”. Texto de presentación en el catálogo *El Taller de la Memoria*. IVAM Centre del Carme.Valencia.

Ripoll, E. “El Centro del Carmen del IVAM muestra el arte de García Sevilla”. *ABC*. 8 de mayo.

R.M. “Ángeles Marco y García Sevilla”. *Las Provincias*. 7 de mayo.

“El CVC organiza un homenaje a la mítica Sala Mateu con una muestra de artistas valencianos”. *Las Provincias* . 28 de mayo.

R.V.M. “Blasco Carrascosa: ‘ Sin Mateu, Valencia hubiera sido un páramo”. *Levante*. 19 de junio.

Salvert, C. “Duelo artístico en el Carmen”. *Mini Diario*.8 de mayo.

Seguí, J.L. “Días sin huella a la Sala Mateu”. *Cartelera Túria*. 13-19 de julio.

V.M. “Les Reials Drassanes de València recorden la Sala Mateu”. *El Temps*. 15-21 de juny.

Ventura Melià, R. “ El iceberg ‘Valencia”. *Levante*. 4 de enero.

“La memoria del taller”. *Levante* . 8 de mayo.

“Marco, valenciana”. *Levante*. 10 de mayo.

**1999**

A.A.V.V. "Abstracción geométrica". *Diputació de València*. Arte. Del 14 al 30 de abril.

"Geometría valenciana. La huella del constructivismo". *Las provincias*. 10 de abril.

Belenguer, A. "A partir de mañana, la politécnica expone parte de sus fondos artísticos". *Las provincias*. 14 de julio.

"Seis x Quince", el arte contemporáneo más innovador". *Las provincias*. 28 de julio.

C.R. "Exposición de 90 piezas de arte contemporáneo en la Politécnica". *Las provincias*. 16 de julio.

D.L. "La Beneficencia repasa 50 años de arte valenciano". *El Mundo*, 11 de marzo.

Espinosa, L. "Arte geométrico en la Beneficencia" en *Escenarios valencianos*. nº 4, abril .

J.R.S./Ferrando, E. "Una exposició repassa el pes de la geometria en l'art valencià". *Levante*. 11 de marzo.

M.A.A. "La Parpalló se puebla de líneas y círculos y el Museo de la Ciudad, de arte hecho por mujeres". *Las provincias*. 11 de marzo.

Maggio, N. Di. " Buen nivel de artistas valencianos". *La República en la Red*. 19 de diciembre.

Prats Rivelles, R. "Geometría valenciana". *Levante*. 15 de marzo.

"Geométrica valenciana, en La Beneficència. La herencia del constructivismo". *Cartelera Túria*. Del 29 de marzo al 4 de abril.

Saez, M. "Cultura valenciana en Montevideo". *El diario*. 11 de diciembre.

"Artistas con pasajes de ida y vuelta a la cultura iberoamericana". *Búsqueda*. 16 de diciembre.

Sanchis, J.R. "Orden, sensibilidad y emoción". *La prensa. Camp de Túria*. Cultura. 17 de marzo.

Travieso, N. "La movida española". *El País*. 3 de diciembre.

**2000**

C.S. "Ángeles Marco interpreta a *Alfred Hitchcock*. *El Gallo* presenta hasta el día 19 una instalación videográfica con dos minutos de la película *Vértigo*. *El periódico El Adelante de Salamanca*. 7 de abril.

Cárdenas Ortega, E. "Mirada Ibérica". *El Mercurio. La Crítica* 26 de marzo.

J.A.M. " El espacio de arte *El Gallo* apuesta por la videocreación. La artista valenciana Ángeles Marco da a conocer una de sus obras más recientes, *Desequilibrios*. *La Gaceta*. 7 de abril.

Del Río, V.. "Ángeles Marco. Espacio de arte *El Gallo* (Salamanca)". *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Exposiciones. Nº 163.

*Bibliografía específica relativa a  
Bruce Nauman*

**1965**

*Pictures of Sculpture in a Room*. San Francisco: Edición privada.

**1967**

*Clear Sky*. Nueva York: Leo Castelli Gallery. Libro del artista.

**1968**

*Burning Small Fires*. San Francisco, editor desconocido. Libro del artista.

**1970**

"Bruce Nauman: Notes and Projects". *Artforum* 9, núm. 4, pág. 44.

*LAAir*. Nueva York. *Multiples Inc*. Libro de artista.

**1971**

"Body Works". *Interfunktionen* (Alemania Occidental), núm. 6, septiembre, págs. 2-8.

*Bruce Nauman: Left or Standing, Standing or Left Standing*. Nueva York, Leo Castelli Gallery.

**1973**

*Bruce Nauman: Floating Room*. Nueva York, Leo Castelli Gallery, 1973.

**1974**

*Flayed Earth/Flayed Self (Skin/Sink)*. Los Ángeles. Nicholas Wilder Gallery.

**1975**

*Bruce Nauman: Cones/Cojones*. Nueva York, Leo Castelli Gallery, 1975.

"False Silences". *Vision*, núm. 1, septiembre, págs. 44-45.

*The Consummate Mask of Rock*. Buffalo, N.Y. Albright-Knox Art Gallery.

Folleto de la exposición.

**1986**

"Violent Incident, 1986". *Parkett*, núm. 10, septiembre, págs. 50-53.

### 1966

Antin, D. "Another Category: 'Eccentric Abstraction'". *Artforum* 5, núm. 3, noviembre.

Frankenstein, A. "A Disciple of Paul Klee". *San Francisco Chronicle*, 4 de octubre.

Lippard, L. "Eccentric Abstraction". *Art International* 10, nº 9, noviembre.

Stiles, K. "San Francisco: William Geis and Bruce Nauman". *Artforum* 5, nº 4, diciembre.

### 1967

Danieli, F. A. "The Art of Bruce Nauman". *Artforum* 6, nº 4, diciembre.

### 1968

Armstrong, R. "The Avant-Garde: Subtle, Cerebral, Elusive". *Time* 92, núm. 21, noviembre.

Barnitz, J. "In the Galleries: Bruce Nauman". *Arts Magazine* 42, núm. 5, marzo.

Gilardi, P. "Micro-emotive Art". *Museumjournaal* 13, nº 4.

Gilardi, P. "Primary Energy and the 'Microemotive Artists'". *Arts Magazine* 43, nº 1, septiembre-octubre.

Johnson, E.H. y Spear, A. T. "Three Young Americans; Krueger, Nauman, Saret". *Bulletin of the Allen Memorial Art Museum*. (Oberlin, Ohio) 25, nº 3, primavera.

Leider, P. "The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris". *New York Times*, 22 de diciembre.

Perreault, J. "The Act of Seeing". *Village voice* 13, nº 17, febrero.

Perreault, J. "Bruce Nauman". *ARTnews* 67, nº 1, marzo.

Pincus-Witten, R. "Bruce Nauman: Leo Castelli Gallery". *Artforum* 6, nº 8, abril.

### 1969

- Albright, T. "Kooky Group Repair Show". *San Francisco Chronicle*, 19 marzo.
- Burton, S. "Time on Their Hands". *ARTnews* 68, nº 4.
- Kozloff, M. "9 in a Warehouse". *Artforum* 7, nº 6, febrero.
- Wilson, W. "A Critical Guide to the Galleries". *Los Angeles Times*, 14 de febrero.
- Schjeldahl, P. "New York Letter". *Art International* 13, nº 7, septiembre.

### 1970

- Celant, G. "Bruce Nauman". *Casabella* (Italia) 345, nº 34, febrero.
- Davis, D. "Veni, Vidi, Video". *Newsweek* 75, nº 15, abril.
- Leider, P. "New York". *Artforum* 8, nº 6, febrero.
- Tuchman, P. "American Art in Germany: The History of a Phenomenon". *Artforum* 9, noviembre.
- Richardson, B. "Bay Area Survey: The Myth of Neo-Dada". *Arts Magazine* 44, nº 8, verano.
- Wilson, W. "Bruce Nauman's Unsettling Art Given a Masterful Touch". *Los Angeles Times*, 23 de marzo.
- Young, J. "Los Angeles". *Art International* 14, nº 6, verano.
- Sharp, W. "Body Works". *Avalanche*, nº 1, otoño.

### 1971

- Baker, E. "Los Ángeles, 1971". *ARTnews* 70, núm. 5, septiembre.
- Baker, K. "Bruce Nauman: Castelli Gallery". *Artforum* 9, núm. 8.
- Davis, D. "Man of Parts". *Newsweek* 77, nº 9, marzo.
- Fitz Gibbon, J. "Sacramento!". *Art in America* 59, nº 6, noviembre-diciembre.
- Honnef, K. "Conceptual Art". *Louisiana Revy* 12, nº 1, septiembre.
- Ratcliff, C. "New York Letter (Spring: Part I)". *Art International* 15, nº 4, abril.
- Ratcliff, C. "New York Letter (Spring: Part II)". *Art International* 15, nº 5, mayo.

- Winer, H. "How Los Angeles Looks Today". *Studio International* 183, nº 937.
- Nemser, C. "Subject-Object: Body Art". *Arts Magazine* 46, nº 1, septiembre-octubre.
- Parent, B. "Le Neon dans l'art contemporain". *Chroniques de l'Art Vivant* 20, mayo.
- Perreault, J. "Downtown is Uptown, Not 10<sup>th</sup> Street". *Village Voice* 16, nº 48, diciembre.
- Tharsis, J. "San Francisco". *Artforum* 9, nº 6, febrero.

### **1972**

- Greenspun, R. "Screen: Palette of Art". *New York Times*, 14 de abril.
- Kurtz, B. "Interview with Giuseppe Panza di Biurno". *Arts Magazine* 46, nº 5, marzo.
- Ratcliff, C. "New York Leter". *Art International* 16, nº 2, febrero.
- Ratcliff, C. "Adversary Spaces". *Artforum* 11, nº 2, octubre.
- Pincus-Witten, R. "Bruce Nauman: Another Kind of Reasoning". *Artforum* 10, nº 6, febrero.

### **1973**

- Catoir, B. "Über den Subjektivismus bei Bruce Nauman". *Das Kunstwerk (Alemania Occidental)* 26, nº 6, noviembre.
- Glueck, G. "Bruce Nauman: No Body but His". *New York Times*, 1 de abril.
- Harten, J. "T for Technics, B for Body". *Art and Artists* 8, nº 8, noviembre.
- Mccann, C.N. "Bruce Nauman". *Artweek* 4, nº 1, enero.
- Kingsley, A. "New York Letter". *Art International* 17, nº 8, octubre.
- Kramer, H. "At Whitney: Duchamp's Footstep". *New York Times*, 30 de marzo.
- Kramer, H. "Avant-Garde Academician". *New York Times*, 8 de abril.

Levin, K. "New York, Bruce Nauman: Stretching the Truth". *Opus International* (Francia), nº 46, septiembre.

Stitelman, P. "Bruce Nauman at the Whitney Museum". *Arts Magazine* 47, nº 7, mayo-junio.

Reedijk, H. "Bruce Nauman; Kunst voor navelstaarders (Art for Navel Contemplators)?". *Museumjournaal* (Países Bajos) 18, nº 4, septiembre.

Plagens, P. "Roughly Ordered Thoughts on the Occasion of the Bruce Nauman Retrospective in Los Angeles". *Artforum* 12, nº 6, marzo.

Seldis, H. "A Critical Guide to the Galleries: La Cienega Area". *Los Angeles Times*, 23 de noviembre.

#### **1974**

Larson, P. "Works inPrint". *Print Collector's Newsletter* 5, nº 3, julio, agosto.

Plagens, P. "Bruce Nauman: Nicholas Wilder Gallery". *Artforum* 12, nº 6, marzo.

Poinsot, J. M. "Bruce Nauman: La Problématique du non-sens". *Art Press* 10, marzo-abril.

Schneckenburger, M. "Perception Made concrete: Problems Relating to the Work of Chuck Close and Bruce Nauman in the Exhibition 'Project 74'". *Museen in Köln* 13, nº 8, agosto.

#### **1975**

Auping, M. "Bruce Nauman's Yellow Triangular Room". *Artweek* 6, núm. 9, marzo.

Goldberg, R. "Space as Praxis". *Studio International* 190, nº 977, septiembre-octubre.

Marioni, T. "Out Front". *Vision*, nº 1, septiembre.

Mason, W. "Electric Art Exhibit To Be Opened Sunday". *Durham Morning Herald*, 18 de enero.

Moore, A. "Bruce Nauman: Leo Castelli Gallery". *Artforum* 13, nº 8, abril.

Pluchart, F. "L'Art Corporel". *Artitudes International*, nº 18-20, enero-marzo.

## 1976

Beatty, F. "Nauman's Art Downtown". *Art World* 1, núm. 3, noviembre.

Bloem, M. "La Photographie: Lieu d'une experience artistique nouvelle". *Art Actuel: Skira Annuel* (Suiza), núm. 2.

Hein, B. "Film as Art: Part 1". *Heute Kunst* (Alemania Occidental), nº 13, febrero-abril.

Kutner, J. "The Visceral Aesthetic of a New Decad's Art". *Arts Magazine* 51, nº 4, diciembre.

Mcintyre, A. "L'Art corporel (Body Art)". *Art and Australia* 14, nº 1 julio-septiembre.

Ratcliff, C. "Notes on Samall Sculpture". *Artforum* 14, nº 8, abril.

Wiegand, I. "Video Shock". *Print* 30, nº 4, julio-agosto.

Russell, J. "Bruce Nauman". *New York Times*, 12 de noviembre.

Zandee, T. "Kunst Kritiek en de Reelzijdige Lijfelijkheid Van Body Art". *Museumjournaal* (Paises Bajos) 21, nº 3, junio.

## 1977

Baker, K. "Bruce Nauman at Castelli, Sonnabend and Sperone Westwater Fischer". *Art in america* 65, num. 2, marzo-abril.

Perrone, J. "Bruce Nauman: Leo Castelli Gallery Downtown, Sonnabend, Sperone Westwater Fischer". *Artforum* 15, nº 5, enero.

Perrone, J. "Words: When Art Takes a Rest". *Artforum* 15. Nº 10, veragno.

Da Vinci, M. "Bruce Nauman: Sperone Westwater Fischer; Castelli; Sonnabend". *ARTnews* 76, nº 3, marzo.

Price, J. "Video Art: A Medium Discovering Itself". *ARTnews* 76, nº 1, enero.

### 1978

Calas, N. "Bodyworks and Porpoises". *Artforum* 16, nº 5, enero.

Cameron, E. "On Painting and Video (Upside Sown)". *Parachute*, nº 11, verano.

Macwilliam, D. "Macking Faces". *Vanguard (Canada)* 7, nº 2, marzo.

Sauer, C. "Et engagement i vor tids kunst: Til udstillingen af værker fra Sammling CREX i Zürich pa Louisiana". *Louisiana Revy (Dinamarca)* 19, nº 2, diciembre.

Tarzan, D. "No Pedestal Needed". *Seattle Times*, 24 de diciembre.

### 1979

Russell, H. "A Contemplative Chicago Show". *New York Times*, 29 de julio.

Warren, L. "Bruce Nauman: Marianne Deson Gallery". *New Art Examiner* 6, nº 8, mayo.

Schilling, J. "Zur Entwicklungsgeschichte der Performance". *Heute Kunst* 25, marzo-abril.

### 1980

Robbins, R. "Picture Concepts". *Times Literary Supplement (Londres)*, 14 de noviembre.

Wortz, M. "Measurements of Time and Structures for Experience". *Artweek* 11, nº 36, noviembre.

### 1981

Armstrong, R. "Lively Force is Entrenched in Nauman's Latest Works". *Chicago Tribune*, 19 junio.

Glowen, R. "Scene and Unseen: Art in Los Angeles". *Vanguard (Canada)* 10, nº 9, noviembre.

Gottlieb, C. "Self Portraiture in Postmodern Art". *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Alemania Occidental) 42.

Kalil, S. "Houston: Metal Energy". *ARTnews* 80, nº 9, noviembre.

Wortz, M. "Art in Los Angeles: Seventeen Artists, Sixteen Projects". *ARTnews* 80, nº 9, noviembre.

Plagens, P. "Art in Los Angeles: Seventeen Artists in the Sixties". *Art Journal* 41, nº 4, invierno.

### **1982**

Bell, J. "Bruce Nauman: Leo –Castelli; Sperone Westwater Fischer" *ARTnews* 81, núm. 5, mayo.

Schjeldahl, P. "Only Connect". *Village Voice* 27, nº 4, enero.

Bischoff, U. "Halle 6: Objekt Skulptur Installation (Kampfnägel-Fabrik, Hamburg)". *Pantheon* (Alemania Occidental) 40, núm. 3 julio-septiembre.

Bruggen, C.v. "Context: Light and Space as Art". *Journal: A Contemporary Art Magazine* 4, nº 2, primavera.

Rickey, C. "Studs and Polish: L:A: in the Sixties". *Art in America* 70, nº 1, enero.

Müller, H.v. "Bilder wie Unfälle". *Basler Magazin* (Suiza) 24, 19 de junio.

Trebay, G. "Bruce Nauman". *Village voice* 27, nº 4, enero.

### **1983**

Armstrong, R. "John Duff, Robert Mangold, Bruce Nauman". *Artforum* 22, núm. 1, septiembre.

French, C. "The Slant Step Reappears". *Artweek* 14, nº 4, enero.

Schjeldahl, P. "Profoundly Practical Jokes: The Art of Bruce Nauman". *Vanity Fair* 46, nº 3, febrero.

### 1984

Dorra, B. "Holografie Ein Neues Kunstleerisches Medium?" *Das Kunstwerk* 37, nº 1, febrero.

Graevenitz, A.v. "San Giovanni Evangelista Ausstellung: Quartetto". *Pantheon* (Alemania Occidental) 42, nº 4, diciembre.

Galloway, D. "Report from Italy: Count Panza Divest". *Art in America* 72, nº 11, diciembre.

Rusell, J. "Bruce Nauman: Sperone Westwater Gallery and Leo Castelli Gallery". *New York Times*, 12 de octubre.

Pohlen, A. "Bruce Nauman: Galerie Fischer, Düsseldorf; Museum Haus Esters, Krefeld". *Artforum* 22, nº 9, mayo.

### 1985

Princenthal, N. "Bruce Nauman: Sperone Westwater and Leo Castelli". *ARTnews* 84, nº 1, enero.

Schöttle, R. "Ager Publicus". *Kunstforum International* 81, nº 4, octubre-noviembre.

Storr, R. "Bruce Nauman, Le Fou-Pas-Si-Saint". *Art Press* 89, febrero.

Bowman, R. "Works and Images: A Persistent Paradox". *Art Journal* 45, núm. 4, enero.

Larson, K. "Privileged Access". *New York Magazine* 18, nº 28, 22 de julio.

Delacoma, W. "Nauman Wins Whith Neon: Artist Gets \$50.000 in Exhibit". *Chicago Sun-Times*, 6 de junio.

Joselit, D. "Lessons inPublic Sculpture". *Art in america* 77,nº 12, diciembre.

Linker, K. "Bruce Nauman: Leo Castelli Gallery, Sperone Westwater Gallery". *Artforum* 23, nº 5, enero.

Ratcliff, C. "Bruce Nauman at Castelli Greene Street and Sperone Westwater". *Art in America* 73, nº 3, marzo.

Perrone, J. "The Salon of 1985". *Arts Magazine* 59, nº 10, verano.

Perruchi-Petri, U. "Hinweis auf einige Neuerwerbungen: Bruce Nauman und Robert Ryman". *Jahresbericht* (Kunsthaus, Zürich).

### 1986

Fargier, J.P. "Bruce Nauman à l'Arc: No Man". *Les Cahiers du Cinema*, nº 389, noviembre.

Frey, P. "The Sense of the Whole". *Parkett*, nº 10, septiembre.

Wolfs, R. "Bruce Nauman: Director of Violent Incidents". *Parkett*, nº 10, septiembre.

Kageneck, C.v. "Franz Gertsch und Bruce Nauman". *Das Kunstwerk* (Alemania Occidental) 39, nº 6, diciembre.

Koeplin, D. "Drei Zeichnungen von Bruce Nauman". *Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins* (Suiza) nº 7-8, julio 1986.

Yau, J. "Bruce Nauman: Leo Castelli". *Flash Art* 126, febrero-marzo.

Plagens, P. "I Just Dropped in to See What Condition Was In". *Artscribe International*, nº 56, febrero-marzo.

Silverthorne, J. "To Live and to Die". *Parkett* nº 10, septiembre.

### 1987

Bradley, Kim. "Bruce Nauman: The Private and the Public". *Artspace* 11, nº 3, verano.

Cameron, D. "Opening Salvos, Part One". *Arts Magazine* 62, nº 4, diciembre.

Christov-Bakargiev, C. "Arte Povera 1967-1987)". *Flash Art*, nº 137, noviembre-diciembre.

Gardner, C. "The Esthetics of Torture". *Artweek* 18, nº 12, abril.

### 1988

Goodman, J. "From Hand to Mouth to Paper to Art: The Problems of Bruce Nauman's Drawings". *Arts Magazine* 62, nº 6, febrero.

Hentschel, M. "Bruce Nauman: Konrad Fischer, Düsseldorf". *Artforum* 27, nº 1, septiembre.

Muchnic, S. "Nauman's Self-Involved Clinical, Examining Eye". *Los Angeles Times*, 5 de abril.

Zoretich, F. "Tunnel Vision: Bruce Nauman's Walk-through Concrete Art Causes Critical Campus Controversy". *Albuquerque Journal Magazine*, 8 de marzo.

### 1989

Cooke, L. "Minimalism Reviewed". *Burlington Magazine* 131, nº 1038, septiembre.

Bos, S. "Nobody's Fools". *De Appel Bulletin*, núm. 1

French, C. "Bruce Nauman: Humor versus Terror". *Journal of Art* 1, nº 5, mayo.

Gillick, L. "Bruce Nauman/Robert Mangold: Saatchi Collection". *Artscribe International*, nº 78, noviembre-diciembre.

Wallach, A. "Artist of the Show Down". *New York Newsday*, 8 de enero.

Watkins, J. "London: Promises Promises". *Art International* 8, otoño.

Morgan, R. "Eccentric Abstraction and Postminimalism: From Biomorphical Sensualism to Hard-Edge Concreteness". *Flash Art* 144, enero-febrero.

Morgan, R. "Jaspers Johns, David Salle, Bruce Nauman: Leo Castelli". *Flash Art* 144, enero-febrero.

Muchnic, S. "Vices and Virtues: Word Association". *Los Angeles Times*, 9 de abril.

Saltz, J. "Assault and Battery, Surveillance and Captivity: Bruce Nauman's Rats and Bats (Learned Helplessness in Rats) II". *Arts Magazine* 63, nº 8, abril.

O'Brien, J. "The Epitome of Minimal Sculpture". *Artweek* 20, nº 37, noviembre.

Ollman, L. "Nruce Nauman: Vices and Virtues". *High Performance* 12, nº 3, otoño.

Olmo, S. "Una colección en construcción". *Diario de Mallorca*, 28 de octubre.

Picazo, G. "Time Span: Fundació Caixa de Pensions, Barcelona". *Contemporánea* 3, nº 5, mayo.

Plagens, P. "Under Western Eyes". *Art in America* 77, nº 1, enero.

Stecker, R. "Zerstückelt, geklont und aufgehängt: Bruce Naumans Ausstellung 'Heads and Bodies' in Düsseldorf". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 219, 25 de septiembre.

Steir, P. "The Word Unspoken". *Artforum* 28, nº 4, diciembre.

Tallman, S. "Clear Vision: The prints of Bruce Nauman". *Arts Magazine* 64, nº 3, noviembre.

Taubin, A. "Clowning Around". *Village voice* 34, nº 52, diciembre.

## 1990

Adams, B. "The Nauman Phenomenon". *Art and Auction* 13, núm. 5, diciembre.

Anfam, D. "Evaluating a Radical Decade". *Art International*, núm. 12, otoño.

Baker, K. "Nostalgia for the Postminimal". *San Francisco Chronicle*, 29 de abril.

Nesbitt, L. "Lie Down, Roll Over: Bruce Nauman's Body Conscious Art Reawakens New York". *Artscribe International*, nº 82, verano.

Cornwell, R. "A question of Public Interest". *Contemporanea* 3, nº 2, febrero.

Danvila, J.R. "Colección Internacional de la Fundación Caja de Pensiones". *El Punto de las Artes*, 18 de octubre.

Gopnik, A. "The Art World: Bits and Pieces". *New Yorker* 66, nº 13, mayo.

Heartney, E. "Bruce Nauman: Sperone Westwater, Castelli, Thompson Street". *ARTnews* 89, nº 7, septiembre.

Jimenez, P. "Pistas para una colección". *ABC* 11 de octubre.

Hentschel, M. "Bruce Nauman: Donrad Fischer, Düsseldorf". *Artforum* 28, nº 7, marzo.

Kazanjian, D. "New Image". *Vogue* 180, nº 5, mayo.

Kuspit, D. B. "Bruce Nauman: Leo Castelli Gallery, Lorence-Monk". *Artforum* 28, nº 5, enero.

Moreno ruiz de Eguino, I. "Work in Progress". *El Diario Vasco*, 1 de noviembre.

Wallace, J. y Miler, J. "Artists' Films: The Body as Site". *Flash Art* 161, noviembre-diciembre.

Weiner, D. "Bruce Nauman: Castelli, Sperone Westwater, 65 Thompson". *Flash Art* 153, verano.

Welish, M. "Who's Afraid of Verbs, Nouns, and Adjectives?". *Arts Magazine* 64, nº 8, abril.

Müller, H.v. "Nauman and Social Madness in Basel". *Art Newspaper* 1, nº 3, diciembre.

Smith, R. "Sculpture at the Whitney: The Radical Years". *New York Times*, 9 de marzo.

Smith, R. "Extremes of Sculpture in 3 Bruce Nauman Shows". *New York Times*, 16 de marzo.

### **1991**

Bismarck, B.v. "Ein Appell an die Eigenverantwortlichkeit". *Noema* 37, septiembre-octubre.

Brüderlin, M. "Vienna: Climbing in the Dark: Bruce Nauman". *Artscribe International* 89, noviembre-diciembre.

Cueff, A. "Le cirque expérimental de Bruce Nauman". *Beaux Arts Magazine* nº 91, junio.

Fortsbauer, N. "Bruce Nauman: Das Schreien Der Stille". *ZYMA-ART TODAY*, nº 3 junio-julio.

Gopnik, A. "Empty Frames". *New Yorker* 67, nº 40, noviembre.

Lauf, C. "Neon Nights". *Artscribe International*, nº 89, noviembre-diciembre.

Nusbaum, E. "Pyramid: Ugly and Beautiful". *Des Moines Register*, 13 de enero.

Racza, R. "From There to Here: Tracking Video's Pioneers". *High Performance* 14, nº 2, verano.

Schenker, C. "Bruce Nauman: Tears of a Clown". *Flash Art* 158, mayo-junio.

Zutter, J. "Alienation of the Self, Command of the Other in the Work of Bruce Nauman". *Parkett*, nº 27, marzo.

## **1992**

Bonami, F. "Dislocations: The Place of Installation". *Flash Art* núm. 162, enero – febrero.

Cotter, H. "Dislocating the Modern". *Art in America* 80, nº 1, enero.

Deitcher, D. "Art on the Installation Plan". *Artforum* 30, nº 5, enero.

Dreishpoon, D. "Dislocations". *Arts Magazine* 66, nº 6, febrero.

Heartney, E. "Dislocations: Museum of Modern Art". *ARTnews* 91, nº 1, enero.

Nesbitt, L. "No Place: Dislocations". *Artscribe International*, nº 90, febrero-marzo.

**1967**

Raffaele, J. y Baker, E. "The Way-Out West: Interviews with 4 San Francisco Artists". *ARTnews* 66, núm. 4, verano. Págs. 38-41, 75-76.

**1970**

Sharp, W. "Nauman Interview". *Arts Magazine* 44, núm. 5, marzo, págs. 22-27.

Tucker, M. "PheNAUMANology". *Artforum* 9, núm. 4, diciembre, págs. 38-44.

**1971**

Sharp, W. "Bruce Nauman Interview". *Avalanche*, núm. 2, invierno, págs. 22-31.

**1975**

Butterfield, J. "Bruce Nauman: The Center of Yourself". *Arts Magazine* 49, núm. 6, febrero, págs. 53-55.

**1979**

Wallace, I. y Keziere, R. "Bruce Nauman" Interviewed", *Vanguard (Canada)* 8, núm. 1, febreo, págs. 15-18.

**1980**

De Angelus, M.D. "Bruce Nauman interviews, 1980 mayo 27 – mayo 30". Archives of American Art, Smithsonian Institution. 106 págs.

**1982**

Smith, B. "Bruce Nauman Interview". *LAICA Journal*, núm. 32, primavera, págs. 35-38.

**1986**

Bruggen, C.v. "Bruce Nauman: Entrance, Entrapment, Exit". *Artforum* 24, núm. 10, verano, ágs. 88-97.

Dercon, C. "Keep Taking It Apart: A Conversation with Bruce Nauman". *Parkett*, núm. 10, septiembre, págs. 54-69.

**1988**

Bruggen, C.v. Bruce Nauman, Nueva York, Rizzoli.

Simon, J. "Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman". *Art in America* 76, núm. 9, septiembre, págs. 140,149,203.

## *Bibliografía General*

- Arnheim, R. *Arte y Percepción Visual*. Alianza Forma. Madrid 1985.
- Augé, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa S.A. Barcelona 1998.
- Baudrillard, J. *El otro por sí mismo*. Anagrama Col. Argumentos. Barcelona 1994.
- Bell, D. *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Alianza Universidad. Madrid 1994.
- Berman, Anderson y otros. *El Debate Modernidad/Posmodernidad*. Ed. El cielo por asalto. Buenos Aires 1993.
- Calabrese, O. *El Lenguaje del Arte*. Col. Instrumentos Paidós/1. Barcelona 1987.
- Chevalier, J. Gheerbrant, A. *Diccionario de los Símbolos*. Ed. Herder, Varcelona 1991.
- Connor, S. *Postmodernist Culture an Introduction to theories of the Contemporary*. Blackwell Oxford U.K. 1989.
- Cooke, C. "De nuevo el Constructivismo. Precisiones sobre un arte revolucionario". *Deconstrucción. Nueva York consagra la nueva sensibilidad: la arquitectura de Gehry y la filosofía de Derrida*. Arquitectura Viva nº 1, junio 1988, págs. 24, 25. Ed. AviSa, Madrid 1988.
- "Paralelas y Divergentes. La Herencia de la vanguardia soviética". *Línea Dura. Viejos constructivistas, nuevos deconstructores: aprendiendo de la vanguardia rusa*. Arquitectura Viva nº 11, marzo-abril 1990, págs. 6 a 9. Ed. AviSa, Madrid 1990.
- Culler, J. *Sobre la Deconstrucción. Teoría y crítica después del Estructuralismo*. Cátedra. Crítica y Estudios literarios. Ed. Cátedra S.A. Madrid 1984.
- Deleuze, G. *Lógica del Sentido*. Paidós Studio Básica. Ed. Paidós Ibérica S.A. Barcelona 1989.
- *Crítica y Clínica*. Anagrama. Col. Argumentos. Barcelona 1996.

- *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Ed. Paidós, Barcelona 1989.
- Deleuze, G. Guattari, F. *Rizoma*. Ed. Pre-Textos, Valencia 2000.
- *Empirismo y Subjetividad*. Ed. Gedisa. Barcelona 1996.
- Deleuze, G. y Parnet, C. *Diálogos*. Ed. Pre-Textos. Valencia 1980.
- De Peretti della Rocca, C. *Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción*. Anthropos Editorial del Hombre. Col. Pensamiento crítico/Pensamiento utópico. Barcelona 1989.
- Derrida, J. *La Voz y el Fenómeno*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 1985.
- *La Vérité en Peinture*. Col. Champ Philosophique. Champs Flammarion. París 1978.
- *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Ed. Pre-Textos. Valencia 1981.
- *La Deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Col Pensamiento Contemporáneo 2. Paidós I.C.E.-U.A.B.. 1ª Edición. Barcelona 1989.
- *L'Écriture et la différance*. Ed. Seuil. París 1967.
- *Cahiers Confrontation 19* (printemps 1988). Ed. Aubier. París 1988.
- *Glas*. Ed. Galilée. París 1974.
- Dorfles, G. *El Intervalo perdido*. Col. Palabra en el tiempo 152. Ed. Lumen. Barcelona 1984.
- Dorfles, G. Y Otros. *Estructuralismo y Estética*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires 1969.
- Duque, F. "Tejido y resonancia. Hollando con Derrida el solar Heideggeriano". *Jacques Derrida. Una teoría de la escritura, la estrategia de la Deconstrucción*. ANTHROPOS Revista de documentación científica de la cultura 93. Febrero 1989, págs. 54 a 57. Ed. Anthropos Promat. Barcelona 1989.
- Eco, U. *La Definición del Arte*. Ediciones Martínez roca S.A. 1970.
- *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica*. Col. Palabra en el tiempo. Ed. Lumen, Barcelona 1972.
- *Signo*. Ed. Labor S.A. Barcelona 1988.

- *Obra Abierta*. Ed. Ariel S.A. Barcelona 1985.
  - *Kant y el Ornitorrinco*. Ed. Lumen. Barcelona 1999.
- Fernandez Galiano, L. "Deconstrucción en el MOMA. De la repostería a la papiroflexia". *Deconstrucción. Nueva York consagra la nueva sensibilidad: la arquitectura de Gehry y la filosofía de Derrida*. Arquitectura Viva nº 1, junio 1988, pág. 5. Ed. AviSa, Madrid 1988.
- "La casa Rusia. Aprendiendo de los constructivistas". *Línea Dura. Viejos constructivistas, nuevos deconstructores: aprendiendo de la vanguardia rusa*. Arquitectura Viva nº 11, marzo-abril 1990, pág. 5. Ed. AviSa, Madrid 1990.
- Ferrater, M. *Diccionario de filosofía abreviado*. Edhasa. Barcelona 1994.
- Feyerabend, P.K. *Diálogo sobre el Método*. Cátedra col. Teorema. Ed. Cátedra S.A. Madrid 1990.
- *Adiós a la Razón*. Cuadernos de filosofía y ensayo. Ed. Tecnos S.A. Madrid 1987.
  - *Contra el Método*. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento. Editorial Ariel S.A. Barcelona 1987.
  - *Límites de la Ciencia*. Col. Pensamiento Contemporáneo 3. Ed. Paidós/I.C.E-U.A.B. Barcelona 1989.
- Foucault, M. *El Pensamiento del Afuera*. Ed. Pre-Textos. Valencia 1989.
- *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Pensamiento Contemporáneo 7. Ed. Paidós, Barcelona 1991.
- Ghyka, M. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Ed. Poseidón. Barcelona 1983.
- Heidegger, M. *El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. Madrid 1989.
- *Identidad Y Diferencia*. Col Autores, Textos y Temas FILOSOFIA 16. Anthropos Editorial del Hombre. Barcelona 1988.

- Hospers, J. Beardsley, M.C. *Estética, Historia y Fundamentos*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1988.
- Jameson, F. *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Studio 83. Barcelona 1991.
- Jameson, F. Zizek, S. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona 1998.
- Jencks, Ch. *Arquitectura 2000. Predicciones y métodos*. Editorial Blume. Barcelona 1978.
- Johnson, P. Wigley, M. *Arquitectura Deconstructivista*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1988.
- Krauss, R. *El inconsciente óptico*. Col. Metrópolis. Tecnos. Madrid 1997.
- *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. Madrid 1996.
- Le Corbusier. *Modulor 2*. Ed. Poseidón. 1980.
- Lipovetsky, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Col Argumentos. Barcelona 1992.
- Liotard, J.F. *La Condición Postmoderna*. Ed. Cátedra. Madrid 1989.
- Lodder, C. *El Constructivismo Ruso*. Alianza Editorial S.A. Madrid 1988.
- Marco, A. *Imagen y Ficción. Análisis de un proceso creativo en la escultura*. Tesis Doctoral. Valencia 1987.
- Menna, F. *La opción analítica en el Arte Moderno*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1977.
- Meyer, E. "Escribir es un modo de habitar". (Entrevista con Jacques Derrida). *Arquitectura Viva* nº1, pág. 12 y 13. Junio 1988.
- Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*.
- Paniagua, J.R. *Vocabulario básico de arquitectura*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid 1996.

- Peñalver, M. "Derrida. La elipsis necesaria". *Jacques Derrida. Una teoría de la escritura, la estrategia de la Deconstrucción*. ANTHROPOS Revista de Documentación Científica de la Cultura 93. Barcelona 1989.
- Ramirez, J.A. *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid 1981.
- Rubert de Ventós, X. *De la Modernidad. Ensayo de Filosofía Crítica*. Ed. Pensínsula. Barcelona 1982.
- Smart, B. *Modern Conditions. Post Modern Controversies*. Routledge. London and New York 1992.
- Vattimo, G. *La Sociedad Transparente*. Col Pensamiento Contemporáneo 10. Paidós I.C.E./U.A.B. Barcelona 1990.
- *El fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermeneutica en la cultura posmoderna*. Ed. Gedisa. Barcelona 1994.
- Vattimo, G. Y Otros. *En torno a la Posmodernidad*. Col Autores, Textos y Temas HERMENEUSIS 9. Anthropos Editorial del Hombre. Barcelona 1990.
- Vazquez, M.E. "Repetición del laberinto (La voz y el fenómeno)". *Jacques Derrida. Una teoría de la escritura, la estrategia de la Deconstrucción*. ANTHROPOS Revista de Documentación Científica de la Cultura 93. Págs 48 a 53. Barcelona 1989.
- Venturi, R. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1995.
- Wallace, M. "La Deconstrucción en América. El grupo de críticos de Yale". *Los cuadernos del Norte*. Año V, nº 26. Julio-Agosto 1984, págs. 36 a 45. Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias.
- V.V.A.A. *Estructura y Desarrollo de la Ciencia*. Alianza Universidad Textos. Alianza Editorial S.A. Madrid 1984.
- V.V.A.A. *Diccionario del Arte Moderno*. Fernando Torres Editor S.A. Valencia, 1979.