





# **POÉTICAS URBANAS EN LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA**

---

**Actitudes de preservación y rescate de la identidad  
y de la memoria de la ciudad**



**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS  
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

**PROGRAMA DE DOCTORADO**

Corrientes Experimentales en la Escultura Contemporánea

**POÉTICAS URBANAS EN LA ESCULTURA  
CONTEMPORÁNEA**

---

**Actitudes de preservación y rescate de la identidad  
y de la memoria de la ciudad**

**TESIS DOCTORAL**

Presentada por:

**Nanci Santos Novais**

Director:

**Evaristo Navarro Segura**

Valencia, España  
2010



*A mis alumnos  
por todo lo que he aprendido con ellos  
y por la voluntad que tengo de continuar*



# ÍNDICE

|                 |    |
|-----------------|----|
| Agradecimientos | 15 |
| Introducción    | 17 |

## PARTE I

### NOTAS PRELIMINARES SOBRE LA CIUDAD Y LA ESCULTURA Y SUS TRANSFORMACIONES EN LA CONTEMPORANEIDAD

|  |    |
|--|----|
| I. ALGUNAS APORTACIONES SOBRE LA CIUDAD<br>Y SU EVIDENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO | 33 |
| 1. Conceptos de ciudad y su desarrollo en siglo XX                                 |    |
| 1.1 Ciudad, espacio urbano y lugar   | 33 |
| 1.1.1 La ciudad y lo urbano  | 36 |
| 1.1.2 Espacio público y espacio privado  | 37 |
| 1.1.3 Lugar y no lugar   | 40 |
| 1.1.4 Los habitantes como constructores de la ciudad                               | 42 |
| 1.1.5 Grupo social y comunidad   | 43 |
| 1.2 Nociones de identidad, memoria y preservación                                  | 45 |
| 1.2.1 La identidad de la ciudad y la identidad en<br>la ciudad                     | 46 |
| 1.2.2 El tema de la memoria  | 49 |

|       |   |     |
|-------|---|-----|
| 1.2.3 | Preservación. La ciudad como testigo                                      | 61  |
| 1.3   | Ciudad ideal x Ciudad real  | 64  |
| 1.4   | Ciudad Global. La ciudad más allá de sus murallas                         | 79  |
| 2.    | La evolución de la ciudad como tema de reflexión en el arte contemporáneo | 91  |
| 2.1   | El interés por la memoria como punto de partida                           | 91  |
| 2.2   | El arte entre el poder de la ciudad y la ciudad del poder                 | 95  |
| II.   | LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y SU RELACIÓN CON LA CIUDAD                    | 101 |
| 1.    | La escultura en el siglo XX   | 101 |
| 1.1   | Los cambios desde las vanguardias   | 101 |
| 1.2   | Nuevos conceptos para nuevas concepciones                                 | 111 |
| 2.    | La relación escultura y ciudad,   | 119 |
| 2.1   | Los principios  | 119 |
| 2.2   | La escultura en la ciudad moderna. Obra publica en espacio privado        | 123 |
| 2.3   | Escultura y ciudad en la contemporaneidad, una relación ampliada          | 129 |
| 2.4   | El monumento escultórico. ¿Crisis o transformaciones?                     | 139 |
| 2.5   | Nuevos comportamientos, nuevos conceptos y definiciones                   | 151 |

**PARTE II**  
**LA ESCULTURA COMO ACTITUD DE**  
**REFLEXIÓN SOBRE LA CIUDAD**

|  |     |
|--|-----|
| I. LOS ANTECEDENTES  | 163 |
| 1. Teorías, acciones y manifiestos. Primeras posiciones  | 167 |
| 1.1 Los cambios comportamentales en la ciencia,<br>en la filosofía, en la política y en el arte  | 168 |
| 1.1.1 El fenómeno multidimensional   | 168 |
| 1.1.2 La transición moderno/posmoderno y el<br>Contemporáneo   | 171 |
| 1.1.3 El nuevo arte  | 174 |
| 1.2 La ampliación de los conceptos de la escultura<br>integrados a los conceptos de tiempo y lugar   | 177 |
| 1.3 Manifestaciones artísticas/literarias en la<br>primera mitad del siglo XX y el compromiso<br>socio-político del arte en los años cincuenta | 183 |
| 1.3.1 Incursiones urbanas del Dada. El<br><i>ready-made</i> urbano   | 184 |
| 1.3.2 El deambular de los Surrealistas y los mapas<br>influenciables   | 188 |
| 1.3.3 Esculturas de situaciones  | 191 |
| 1.3.4 Ciudades situacionistas  | 194 |
| 1.4 Las reflexiones teóricas en las prácticas de<br>arquitectos y artistas en los años sesenta y<br>setenta                                    | 203 |
| 1.4.1 El reconocimiento de la ciudad como<br>unidad orgánica   | 209 |

|   |  |     |
|---|--|-----|
| 1.4.2   | La naturaleza en la ciudad   | 213 |
| 1.4.3   | Ciudad como espacio existencial  | 215 |
| 1.5   | La recuperación de la capacidad de significación y de presencia de la escultura en la ciudad | 218 |
| II. LAS POÉTICAS URBANAS EN LA ESCULTURA COMO ACTITUDES DE PRESERVAR LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA DE LA CIUDAD, DESDE LOS AÑOS SESENTA |  |     |
| 1.  | Los años sesenta. La percepción del entorno y de su significado                              | 223 |
| 1.1   | La escultura en la ciudad. Nuevos conceptos nuevas relaciones                                | 223 |
| 1.1.1   | Claes Oldenburg: La escultura identidad  | 227 |
| 1.1.2   | Isamu Noguchi y el espacio escultórico   | 237 |
| 1.2   | La escultura fuera de la ciudad. Nuevos espacios, nuevas reflexiones                         | 243 |
| 1.2.1   | Las acciones “escultóricas” del Land Art   | 255 |
| 1.2.2   | El mundo entrópico de Robert Smithson  | 255 |
| 2.  | Los años setenta. La escultura redefiniendo el espacio de la ciudad                          | 267 |
| 2.1   | La ciudad como escultura   | 256 |
| 2.1.1   | Richard Serra. Esculturas arquitectónicas  | 271 |
| 2.1.2   | Matta Clark: La destrucción como construcción de la memoria de la ciudad                     | 283 |
| 2.1.3   | Christo y Jeanne Claude. Esculturas presencias como ausencia de señas de identidad y memoria | 291 |
| 2.2   | La escultura como ciudad   | 297 |
| 2.2.1   | Mario Merz: El igloo como símbolo de la sociedad contemporánea                               | 301 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.2.2 Anne y Patrick Poirier: La ruina como Escultura   | 307 |
| 2.2.3 Charles Simonds: Los pequeños mundos en las grandes ciudades  | 309 |
| 2.2.4 Metáforas urbanas en el paisanismo escultórico de Miquel Navarro  | 313 |
| 3. Los años ochenta. La ciudad cuestionada en el campo híbrido del lenguaje escultórico   | 319 |
| 3.1 Consideraciones previas acerca de las transformaciones en la ciudad y en el arte  | 319 |
| 3.1.1 La ciudad como paisaje desarticulado  | 319 |
| 3.1.2 Un nuevo género de arte público   | 324 |
| 3.1.3 La escultura “entre-imágenes”.Un lenguaje Híbrido   | 331 |
| 3.2 Las “actitudes” escultóricas. Desde el espacio protegido al espacio abierto de la ciudad  | 335 |
| 3.2.1 Las actitudes de Joseph Beuys “entre” la performance y la instalación   | 337 |
| 3.2.2 Anselm Kiefer: Paisajes de memoria “entre” pintura, fotografía y escultura  | 349 |
| 3.2.3 Krzysztof Wodiczko “entre presencias y ausencias de las referencias de la ciudad  | 365 |
| 4. Desde los años noventa hasta la actualidad. La ciudad y sus relaciones combinadas con la escultura en el ámbito de la contemporaneidad | 381 |
| 4.1 La ciudad y la escultura en el arte del final del siglo XX y principios del siglo XXI.  | 381 |
| 4.1.1 Un arte relacional  | 381 |
| 4.1.2 Las bienales y el tema de la ciudad   | 386 |
| 4.1.3 La ciudad en los eventos de arte público  | 401 |

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| 4.1.4 | La historia, la memoria y la identidad de la ciudad de São Paulo en las intervenciones del evento Arte/Cidadem | 406 |
| 4.2   | La búsqueda de la identidad y de la memoria en la ciudad multiétnica y multicultural del nuevo milenio         | 433 |
| 4.2.1 | El arte relacional en los monumentos escultórico de Jaime Plensa   | 435 |
| 4.2.2 | La ciudad soñada de Carlos Garaicoa  | 449 |

### **PARTE III**

#### **LAS POÉTICAS URBANAS EN NUESTRA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN EL LENGUAJE ESCULTÓRICO**

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| I.    | LAS POÉTICAS URBANAS EN EL TRABAJO PERSONAL. PROCESOS Y REFLEXIONES    | 467 |
| 1.    | El recorrido procesual. Desde la investigación hasta la obra realizada | 467 |
| 1.1   | El proceso de investigación como proceso Creativo                      | 467 |
| 1.1.1 | El estilo personal   | 471 |
| 1.2   | La ciudad como objeto de investigación                                 | 475 |
| 1.2.1 | La poética: La ciudad desde sus señas de identidad y memoria.          | 475 |
| 1.2.2 | La ciudad como espacio íntimo  | 477 |
| 1.2.3 | Por amor a la ciudad   | 479 |
| 1.2.4 | La ciudad como proceso y el proceso como obra.                         | 483 |

|   |     |
|---|-----|
| 2. Análisis y reflexiones de proyectos personales.            | 495 |
| 2.1 Desde Salvador de Bahía, Brasil. Buscando una identidad   | 495 |
| 2.1.1 La escultura como identidad de la ciudad                | 495 |
| 2.1.2 La ciudad a través de sus ventanas                      | 515 |
| 2.1.3 Bancos públicos en espacios privados                    | 519 |
| 2.2 Paisajes Valencianas. La ciudad como teatro del recuerdo  | 526 |
| 2.2.1 Valencia, una memoria amenazado                         | 539 |
| 2.2.2. Castillo de Dénia, el testigo de una ciudad            | 555 |
| 2.2.3 Gandia y su memoria a través del Palau Ducal dels Borja | 565 |
| Conclusiones  | 587 |
| Bibliografía  | 595 |
| Índice de ilustraciones                                       | 613 |
| Créditos  | 629 |
| Resumen   | 631 |
| Resum   | 633 |
| Summary   | 635 |



## Agradecimientos

Este trabajo de Tesis Doctoral ha sido realizado gracias al apoyo y estímulo de muchas personas a las que me gustaría recordar aquí brevemente. En primero un agradecimiento especial a mi familia, mi padre y hermanos, por todo apoyo dedicado. Después agradecer y señalar la gran ayuda, la atención y ánimo de los profesores Dr. Evaristo Navarro Segura, como Director de La Tesis, y Dra. Marina Pastor como Tutora del Trabajo de Investigación. Agradezco también el apoyo y la atención del Director del Departamento de Escultura Profesor Dr. Emilio Martínez Arroyo y del Coordinador del Programa de Doctoral Corrientes Experimentales en la Escultura Contemporánea, Profesor Dr. Miguel Molina.

En Bahía, Brasil quiero agradecer a la colaboración de la Universidad Federal de Bahía y al apoyo de la Escuela de Bellas Artes a través del Departamento de Expresión Gráfica y Tridimensional, señalando la atención de los profesores Onías Camardelli y Ricardo Barreto Biriba como Directores de este Departamento en el período de la realización del curso de doctorado.

A Bia Santos, Ludmila Pimentel y Otávio Cabral, amigos brasileños, agradezco por sus constantes presencias, ánimo, grandes ayudas y

atención durante todo el tiempo de estudios aquí en Valencia, así como la amabilidad de los profesores y técnicos de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de La Universidad Politécnica de Valencia, los cuales me han atendido siempre que lo he necesitado.

Quiero igualmente agradecer la colaboración de los amigos y colegas que han contribuido con su apoyo y afecto a la realización de esta Tesis Doctoral: Los amigos de Valencia: Mau Moleón, Maribel Doménech, Empar Cubells, Pepe Galindo, Guillermo Aymerich, Carmen Ruiz, Manuel García, Ramóm Millet, Josef Ginestar, Anna Perles, Paco Benavent, José Juan Martínez Bellester, Graciela Izquierdo, Amparo Piera, María Olmos. Los colegas y amigos brasileños: Viga Gordilho, Celeste Almeida, Vera Lima, Edsoleda Santos, Selma Costa, Teresinha Dumet, Lica Moniz, Áurea Madera, Conceição Daltro e em especial al mi gran maestro Juarez Paraíso. A todos...

... muchas gracias /muito obrigada

# **Introducción**

## **Presentación, motivación y objeto de la investigación**

En la contemporaneidad, cuando las ciudades pasan drásticamente de ciudad a metrópolis y de metrópolis a ciudad global, la lucha por la preservación de la identidad de estas ciudades constituye una cuestión perturbadora frente a la tensión existente entre la preservación de su historia, de su memoria y la promesa de integración de una civilización planetaria llamada globalización, donde el presente es fluctuante y el pasado reciente va desapareciendo sin dejar huella, sin crear historias, borrando sus señas de personalidad.

Este proceso acelerado y desmesurado que las ciudades sufren desde las primeras décadas del siglo XX, genera una gran preocupación por el modo de ser del espacio público en la ciudad y la forma de ocupación del mismo. Son procesos que vienen convirtiendo paulatinamente las ciudades en ciudades sin personalidad, desordenadas, culpa de una evolución imparable, responsable por transformaciones radicales que afectan directamente la relación idealizada entre el hombre y su entorno.

Tal preocupación ha generado diversos grupos de estudios, teóricos y prácticos, a partir de los años sesenta. Es cuando filósofos, sociólogos, escultores, arquitectos, urbanistas y diseñadores empiezan a estudiar la ciudad con la finalidad de desarrollar trabajos que conduzcan a la gente a reflexionar sobre la ciudad misma, su espacio, su historia y su identidad. En este periodo se pone de relieve el trabajo de los escultores que empeñados en rescatar el papel de la escultura en el espacio de la ciudad, demuestran en sus propuestas sus capacidades ideológicas y políticas y el interés por el desarrollo de nuevos conceptos en la relación escultura y ciudad, cuyo objetivo es promover la toma de conciencia sobre el papel del arte y sobre como el arte puede redescubrir la ciudad y mejorar la relación del hombre con ella.

En este sentido, y siguiendo la trayectoria de esta nueva relación escultura/ciudad, este trabajo se propone hacer un estudio reflexivo sobre algunas de estas propuestas realizadas desde esta perspectiva, dedicando una parte de este estudio a nuestra producción artística. Así, como está explícito en su título: ***Poéticas urbanas en la escultura contemporánea: Actitudes de preservación y rescate de la identidad y de la memoria de la ciudad***, esta investigación reflexiona y valora las prácticas del lenguaje escultórico contemporáneo como actitudes de reflexión sobre la ciudad, con el propósito de llamar la atención sobre la necesidad de preservación y/o de rescate de su identidad y memoria. Para ello la investigación toma como referencias algunas obras realizadas desde los años sesenta hasta la actualidad en el ámbito universal.

La **motivación** para la realización de esta investigación surge del interés personal, tanto como investigadora de las poéticas referentes

a la preservación de las ciudades en la escultura contemporánea, como artista plástica que siempre ha trabajado con la escultura y su relación con la ciudad.

En este sentido, los motivos principales fueron: conocer y profundizar sobre los planteamientos de los artistas que han participado en el desarrollo del tema, desde aquellos que empezaron en los años sesenta hasta la actualidad; el deseo de hacer un estudio reflexivo sobre nuestro trabajo y crear diálogos buscando puntos de aproximación, con las propuestas de otros artistas; y también creyendo ser este trabajo una forma más de contribuir al desarrollo del conocimiento del arte contemporáneo y, particularmente, en el campo de actuación que abarca esta investigación que es **la trayectoria de la escultura en los últimos cuarenta años, cuerpo a cuerpo con la ciudad**, actuando desde el espacio protegido de las galerías, museos, espacios alternativos, hasta el espacio abierto de las ciudades, presentando propuestas generadas desde las técnicas tradicionales hasta el campo ampliado del arte de contexto, como el *happenig*, la performance, instalación, el arte híbrido... todo lo que ha evolucionado bajo el influjo conceptualista desde los años sesenta.

Así, el **objeto de investigación** de este trabajo es el estudio de las poéticas urbanas desarrolladas en el lenguaje escultórico en el periodo ya mencionado, con el propósito de llamar la atención a respecto de la necesidad de mejorar las condiciones de vida en las ciudades, al margen de los intereses de aquellos que desempeñan cargos públicos o defienden intereses privados, sin importar que en las plazas, monumentos, edificios públicos y en las calles de una ciudad están los signos reflejados de una sociedad, de una historia y de una ideología de un pasado que pertenece a unos ciudadanos habitantes de ella.

Partiendo del supuesto de que la ciudad no es una estructura externa a sus habitantes, sino también producida por ellos, estas actitudes deben crear posibilidades de comunicación con los espacios de la ciudad y sus habitantes, trabajando desde una plataforma social con la intención de desarrollar un pensamiento crítico en relación con el modo de construcción del espacio urbano, sin alterar los valores culturales y sociales de la comunidad, como modo de preservar su identidad y su memoria.

El trabajo pretende llegar a demostrar, a través de los estudios realizados, que estas actitudes de preservación y rescate de la memoria e identidad de la ciudad, en la escultura contemporánea, realizadas tanto en el espacio protegido de las galerías y museos, como en los espacios abiertos de la ciudad, contribuyen para el desarrollo de nuevos estudios y nuevos comportamientos en torno de la ciudad, considerando la **hipótesis** de que a través del lenguaje artístico es posible reforzar la imagen de la ciudad y despertar la consciencia de los ciudadanos.

### **Objetivos del trabajo de investigación**

Teniendo como punto de atención nuestra producción artística, el **objetivo general** de este trabajo ha sido el de hacer un análisis reflexivo sobre los planteamientos y obras de otros artistas que han trabajado el tema en el período que abarca esta investigación, evaluando su actuación cómo medio de concienciación de la necesidad de preservar y/o rescatar las señas de identidad y memoria de la ciudad.

Para ello estudiamos, analizamos y reflexionamos las actuaciones de algunos artistas, elegidos por pertenecer una de las tres líneas básicas de actuación que caracterizan las prácticas escultóricas en la contemporaneidad. Subdivididas en múltiples subtendencias, estas líneas están sintetizadas en:

- Obras en ubicación específica en lugares concretos (*site specific*);
- Actitudes de incursión crítica temporal en el medio urbano (instalaciones, performances, acciones de arte público );
- Obras como objetos estéticos absorbiendo las reflexiones urbanas (piezas escultóricas en espacios cerrados, galerías y museos).

Sin ningún propósito de hacer una gran catalogación de los artistas que trabajan o trabajaron con estas poéticas desde los años sesenta, este trabajo propone apenas trazar algunas líneas de reflexión sobre las creaciones de algunos artistas que marcaron su tiempo al desarrollar sus ideas dentro del tema abordado, considerando también la relevancia de sus obras y el compromiso con el desarrollo de un arte más cercano y atento a los problemas que afectan las ciudades en la contemporaneidad.

Para llevar a cabo estos propósitos la investigación persiguió los siguientes **objetivos específicos**:

1. Reflexionar sobre el significado y la resonancia de las poéticas de preservación de la memoria y la identidad de la ciudad en la escultura contemporánea en cuanto actitud que busca desarrollar acciones que posibiliten concebir mejores soluciones de vida en las grandes ciudades.
2. Hacer un recorrido histórico sobre la producción entorno al tema, desde los años sesenta hasta hoy, analizando los planteamientos y obras de algunos artistas.

3. Hacer un estudio sistemático del proceso creativo personal, la realización de los trabajos, sus posibilidades, límites y perspectivas.
4. Contribuir con nuevas informaciones y datos sobre el tema para el desarrollo de futuras investigaciones y prácticas creativas en la escultura, teniendo la ciudad como punto de reflexión.

Para indagar en tales propósitos el trabajo fue estructurado con una **metodología** de análisis comparativos donde los estudios y las reflexiones sobre el tema se presentan en un recorrido cronológico, debido a la necesidad de establecer una ordenación de las referencias. De ámbito interdisciplinar, desde el inicio la elaboración del trabajo se basa en la contextualización histórica y en el análisis de las obras de arte, acompañadas de otras disciplinas complementarias así como de la sociología, el urbanismo, la arquitectura y la filosofía. Con la bibliografía específica, fundamental para el desarrollo de la investigación, nos centramos en un estudio de construcción de una estructura general sobre el tema, acentuando nuestras propias preocupaciones y experiencias, como artista y ciudadana, consciente de los problemas que afectan al espacio urbano y también sobre la relación arte y vida y su papel social y político en el mundo contemporáneo.

Partiendo de esta **metodología** fue establecido un plan de trabajo que comprende los siguientes puntos:

- Estudio de los conceptos y definiciones de las palabras clave de la investigación: ciudad, escultura contemporánea, identidad, memoria, preservación, conservación y rescate;
- Construcción de un recorrido histórico, sintético, entorno de las transformaciones ocurridas en el campo de la ciudad y de la escultura contemporáneas;

- Estudio general de los problemas que afectan a los espacios de las ciudades: su forma, historia, intereses, transformaciones;
- Estudio sobre los procedimientos escultóricos contemporáneos;
- Estudio de los antecedentes;
- Análisis de las diversas estrategias de la producción de la escultura como actitud de preservación y rescate de la identidad y memoria de la ciudad desde los años sesenta hasta actualidad;
- Reflexiones en torno a nuestra producción artística, donde hemos hecho análisis en torno al proceso creativo y de algunas obras realizadas en los últimos cuatro años, siendo la mayoría realizada paralelamente a este trabajo de investigación.

Así de acuerdo con la ordenación de estos puntos, la **estructura** del trabajo está dividida en **tres partes**:

En la **PARTE I**, considerando conveniente e importante para una mejor comprensión del tema abordado en la investigación, presentamos un estudio reflexivo referente a los fenómenos que han generado la expansión y transformación de los conceptos de ciudad y de escultura en la contemporaneidad. Para ello esta primera parte está dividida en **dos capítulos**:

El **primer capítulo**, está centrado en el estudio y reflexión de los conceptos y definiciones sobre ciudad, su evolución y el fenómeno de la pérdida de su identidad y memoria, y como estos rasgos han transformado la ciudad en uno de los temas más estudiados en el arte contemporáneo. Así, en este apartado estudiamos teóricos y artistas que hablan de los conceptos en torno de la ciudad, identidad, memoria y sus cambios en la contemporaneidad como Javier Maderuelo, Marc Augé, Paul Virillo, Paul Ricouer, etc.

El **segundo capítulo** presenta un pequeño recorrido sobre la expansión del campo escultórico y como esta expansión ha generado un cambio en la relación de la escultura con la ciudad en la contemporaneidad. Aquí han sido fundamentales las reflexiones de los autores Rosalind E. Krauss y José Luís Brea , investigadores sobre la expansión del lenguaje escultórico en las décadas de 60, 70 (Krauss), 80 y 90 (Brea), como también los estudios hechos por Javier Maderuelo presentados en sus libros, específicamente en “El espacio raptado”(1990) y “La pérdida del pedestal” (1994).

La **PARTE II** se refiere al estudio de las reflexiones sobre la ciudad en el campo escultórico en la contemporaneidad como medio de preservación de su identidad y memoria. Esta parte presenta también **dos capítulos**:

En el **primer capítulo** hablamos de los antecedentes, acontecimientos en el campo de la ciencia, filosofía, política y del arte, como hechos que contribuyeron al desarrollo del tema estudiado, incluso las realizaciones de intervenciones urbanas realizadas en la primera mitad del siglo XX por los dadaístas y en los años cincuenta por los situacionistas, que inspiraron de las acciones urbanas de los artistas a partir de los años sesenta.

En el **segundo capítulo** se hace un análisis sintético sobre el desarrollo del tema desde los años sesenta hasta la actualidad, centrando el estudio en el trabajo de algunos artistas que hemos elegido en función del carácter significativo y específico de su producción artística y la relevancia de esta producción respecto al tema que nos ocupa en el período estudiado. Así en los **años sesenta** estudiamos los planteamientos de los artistas Claes

Oldenburg, Isamu Noguchi y Robert Smithson, en los **años setenta**: Gordon Matta Clark, Christo y Jeanne Claude, Richard Serra, Mario Merz, Anne y Patrick Poirier, Charles Simonds y Miquel Navarro, en los **años ochenta** estudiamos Joseph Beuys, Anselm Kiefer y Krzysztof Wodiczko, y en la parte que va **desde los años noventa hasta la actualidad** hablamos en un primero momento de los grandes eventos realizados con el tema de la ciudad, presentando algunos artistas que han tenido sus trabajos reconocidos en ellos, como las bienales internacionales y los grandes eventos de arte público. En un segundo apartado hablamos de los planteamientos en torno a la identidad y a la memoria de la ciudad en la obra de Jaume Plensa y Carlos Garaicoa, artistas que se destacan en el arte contemporáneo del nuevo milenio a través de sus trabajos multidisciplinares con referencias al contexto de la ciudad, con proyectos realizados tanto en espacios cerrados de museos y galerías como en los espacios abiertos de la ciudad, Plensa con sus piezas monumentales y Carlos Garaicoa con sus intervenciones performáticas en la calle.

En todos los planteamientos estudiados, ha sido valorada su capacidad para suscitar reflexiones y generar cambios de comportamiento y actitud con relación a la necesidad de preservar las señas de identidad y memoria de las ciudades.

La **PARTE III** se centra en el estudio en torno a nuestro trabajo artístico desarrollado en el lenguaje escultórico teniendo la identidad y la memoria de la ciudad como tema de investigación poética. Nuestro propósito aquí ha sido hacer una grande reflexión sobre nuestra práctica artística, desde el proceso de creación donde hablamos de nuestra relación con la ciudad y con la escultura, nuestras preocupaciones e ilusiones respecto al tema y la construcción de la

obra y el resultado obtenido. Esta parte titulada “Las poéticas urbanas en nuestra producción artística”, esta conformada en **un capítulo** subdividido en **dos apartados**.

En este **capítulo** presentamos un análisis sobre el proceso de creación y realización del trabajo personal. Para ello en el **primero** apartado hacemos un recorrido procesual desde la investigación poética hasta la obra realizada. E en el **segundo** apartado hablamos de cómo ocurre estos procedimientos a través de algunos trabajos personales realizados. Son obras realizadas en Salvador de Bahía, donde vivimos en Brasil y obras realizados en la Comunidad Valenciana, proyectos desarrollados en paralelo al trabajo de la tesis.

### **Fuentes e importancia científica**

Con referencia a los **antecedentes**, libros y trabajos de investigación realizados acerca del tema, podemos citar en España algunas referencias, como las publicaciones de Javier Maderuelo en los años noventa: “El espacio raptado” (Mondadori; Madrid, 1990), y “La pérdida del pedestal” (Círculo de Bellas Artes Madrid, 1994), y la publicación reciente (2007) de Iria Candela “Sombras de Ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970 – 1990”. Las tesis doctorales tituladas “Arte para espacios públicos: modelos y estrategias para su gestión y financiación” de Lourdes Ramos Rivas (Facultad de Bellas Artes de Barcelona, 1994) “Aproximación a la nueva escultura urbana. El espacio entorno como determinante compositivo” de D. Juan Llavería Arasa ( Universidad Politécnica de Valencia: Facultad de Bellas Artes, 1989), “Monumento y espacio público: medio siglo de escultura pública en Barcelona (1929-1988)”, (Facultad de Bellas Artes de Barcelona,1990), “La situación postmoderna del arte urbano” de Jaime Xibillé Muntaner (Universidad

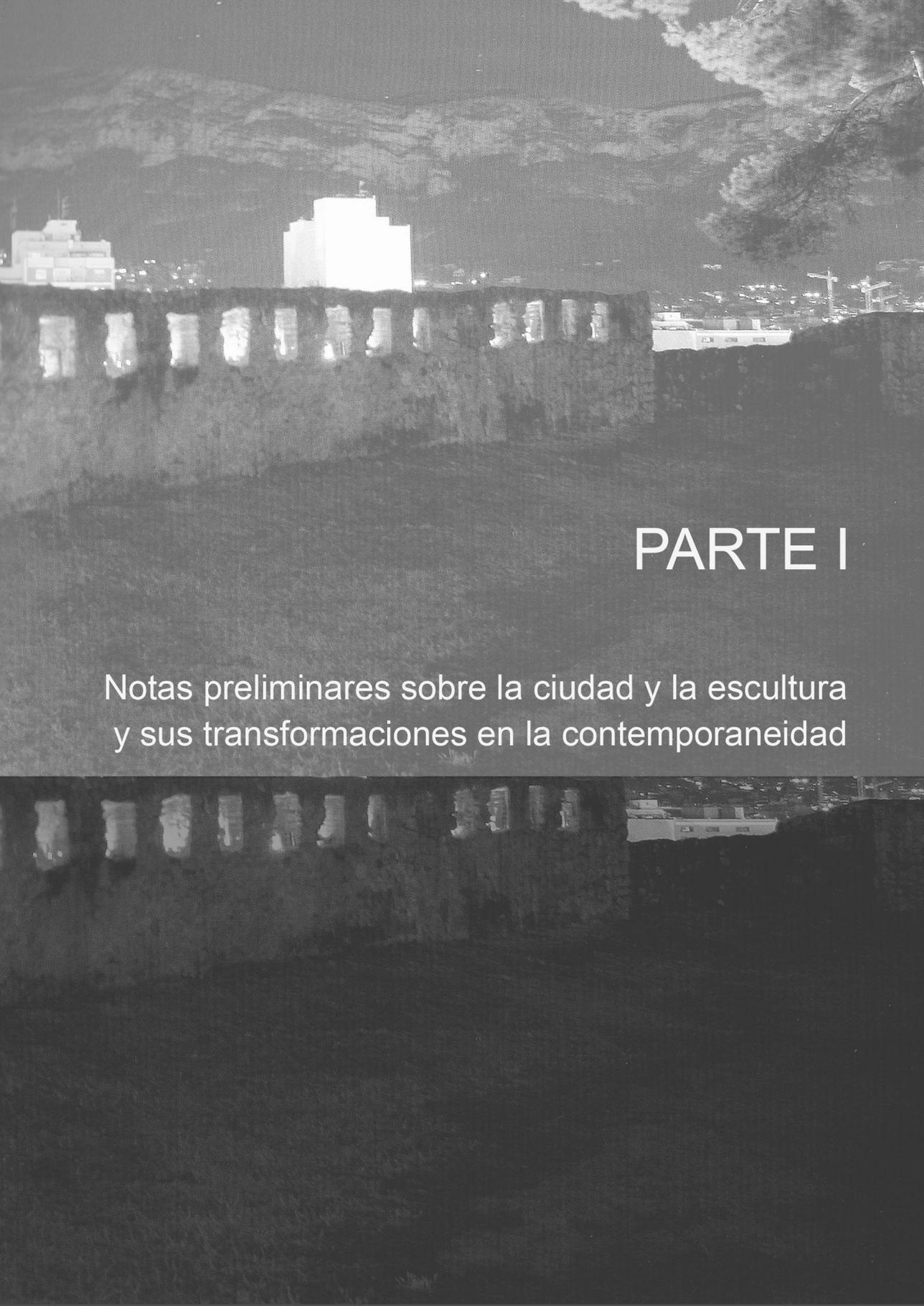
de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 1992), “Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965 – 1995” de Blanca Fernandez Quesada (Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 1999, ... Y en Brasil apuntamos el libro “Paisagens Urbanas”, 1996, de Nelson Brissac Peixoto, organizador del evento Arte/Cidade realizado en la ciudad de Sao Paulo. Pero en estas referencias, aunque tratando del arte en la esfera pública de la ciudad, ninguno abarca **la especificidad del tema que hemos desarrollado** que es la escultura actuando, tanto en espacios protegidos como en espacios abiertos de la ciudad, como una llamada de atención hacia la necesidad de preservar la identidad y la memoria de la ciudad.

Así, la **importancia** de esta investigación, está en la propuesta que implica el análisis y la reflexión de las poéticas urbanas en cuanto proceso creativo en el campo escultórico contemporáneo, evidenciando las creaciones como actitudes generadoras de nuevos comportamientos en relación a la preservación de la memoria y de la identidad de la ciudad, debido al hecho de que este tema no ha sido suficientemente estudiado de modo tan específico como presenta el grueso de este trabajo, reuniendo en un sólo volumen la trayectoria de estas poéticas en la escultura desde los años sesenta hasta la actualidad, abarcando todo tipo de manifestación del lenguaje expandido de la escultura contemporánea en estos últimos cuarenta años.

Por ello, creemos que este estudio es de especial interés, tanto en el ámbito académico como extra académico, principalmente para nuestro país, Brasil, donde aún no disponemos de bibliografías actualizadas ni de un estudio exhaustivo sobre el tema.

Hay que destacar que en este trabajo se ha empleado una documentación **bibliográfica** muy extensa y actualizada principalmente en lo que se refiere a la bibliografía específica: desde libros y artículos a catálogos de exposiciones y páginas Web. Me gustaría destacar publicaciones que han aportado matices fundamentales a la investigación tales como: “*Ciudad hojaldre*” de Carlos García Vázquez, 2005. “*Walkscapes: El andar como práctica estética*” de Francesco Careri; 2002. “Sombras de Ciudad, Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990” de Iria Candela, 2007. Así como los catálogos de las exposiciones “*Ciudad sin nombre*”, organizado por Daniel Zarza, 1998. “*La ciudad radiante*”, organizado por Achiles Bonito Oliva, 2003. “Arte/Cidade – Intervenciones Urbanas”, organizado por Nelson Brissac Peixoto, 2002. “Construir, Habitar, Pensar. Perspectivas del arte y la arquitectura contemporánea,” realizado por el IVAM, Institut Valencià d’Art Modern, 2008.

Creando que este trabajo se haya podido reflejar sobre la relevancia del tema tratado, esperamos contribuir a la investigación en el campo del arte en el ámbito académico, específicamente de este arte preocupado en mejorar la vida en la ciudad.



# PARTE I

Notas preliminares sobre la ciudad y la escultura  
y sus transformaciones en la contemporaneidad



**PARTE I**

**NOTAS**

**PRELIMINARES**

**SOBRE LA CIUDAD, LA ESCULTURA  
Y SUS TRANSFORMACIONES  
EN EL ÁMBITO DE LA CONTEMPORANEIDAD**



Siendo el presente trabajo un estudio sobre las poéticas de preservación de la identidad y de la memoria de la ciudad en la escultura contemporánea, hemos considerado importante, en esta primera parte, hacer una pequeña reflexión en torno de las transformaciones en el campo de la escultura y de la ciudad, atendiendo a sus características básicas, conceptuales y definitorias en la contemporaneidad, apoyadas en lecturas de teóricos y estudiosos del tema.

Para ello, esta parte está dividida en dos capítulos. En el primer capítulo se presenta un estudio reflexivo sobre los conceptos y definiciones de la ciudad y sus inquietudes en relación a las transformaciones que ha sufrido, y como ella se convierte en el objeto de estudio del arte contemporáneo. En el segundo capítulo hablamos de la escultura contemporánea, las transformaciones que ha sufrido a partir de las vanguardias hasta la ampliación de los conceptos a partir de la segunda mitad del siglo XX, y como la expansión del campo escultórico ha contribuido a las transformaciones de la relación de la escultura con la ciudad en la contemporaneidad.

Lo que se pretende en esta primera parte del trabajo es señalar, a partir de una contextualización histórica, los momentos y autores que consideramos relevantes para la comprensión del tema abordado en la investigación, buscando elementos que puedan contribuir al entendimiento de cómo el proceso de transformación se fue construyendo. Pues comprender el proceso de estas transformaciones y los paradigmas que fueron soportes de ellos, posibilita otros estudios en el proceso de la producción del conocimiento, y ayuda a enfrentar los desafíos establecidos por los actuales cambios socio-culturales y por la comunicación globalizada.



## Capítulo I

### ALGUNAS APORTACIONES SOBRE LA CIUDAD

#### 1. Conceptos de ciudad y su desarrollo en el siglo XX

##### 1.1 Ciudad, espacio urbano y lugar

*“La ciudad es ante todo una realidad material, una agrupación de mayor o menor volumen, de construcciones, de viviendas y edificios públicos (...) La ciudad comienza únicamente cuando los caminos se transforman en calles...”<sup>1</sup>*

Pierre Lelièvre

Una de las primeras necesidades del hombre, desde su origen, ha sido vivir en comunidad, pues, parafraseando a Javier Maderuelo, hay algo en la naturaleza del hombre que le conduce a vivir rodeado de otros hombres, sea por unión de intereses o por mecanismos de supervivencia. Así, al agruparse el hombre se ha hecho civilizado sometido a unas normas de comportamiento y a unas leyes, rasgos que caracterizan la condición humana.

---

<sup>1</sup>LELIÈVRE, Pierre. La Vie des Cités de l'Antiquité à nos Jours, Paris, 1950. p.11.  
Citado por Joseph Rykwert en La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo. Hermann Blume, Madrid, 1985. p.4

De esta convivencia grupal, esos hombres fueron asumiendo su condición civil capaces de ingeniar recursos para aprovechar el espacio común. Pero, necesitaban estructurar y demarcar sus sitios y para ello se han convierten en constructores. Estas construcciones, demostrando las diferentes formas de habitar y reflejar sus diferentes maneras de comprender el mundo y al hombre, fue lo que originó los distintos tipos aglomerados, pequeños espacios construidos y habitados que, en un momento posterior, fueron denominados de **ciudades**<sup>2</sup>.

Así, desde ahí, la arquitectura como soporte físico que prioritariamente construye la ciudad, instaura con ella unas relaciones determinadas que muchas veces le confieren un carácter particular que la singulariza. Pues es en este espacio construido donde se integran las diferentes obras arquitectónicas que la conforman y que muchas veces determinan el carácter de la ciudad. Como había escrito Adolf Loos:

*“Hay algo especial acerca del carácter arquitectónico de una ciudad. Cada una tiene el suyo propio. Lo que es hermoso y atractivo para una ciudad, puede ser feo y detestable para otra. (...) no sólo el material, sino también las formas arquitectónicas están ligadas al lugar, al terreno y al aire”<sup>3</sup>.*

El carácter arquitectónico propio de cada ciudad al que se refiere Adolf Loos, remite a la relación entre las formas materializadas y los

---

<sup>2</sup> La palabra ciudad, es oriunda del latín “*cívitas*”, generalmente usada para designar un complejo demográfico, social y económico, formado por una población asentado en un lugar, el soporte físico que es el conjunto arquitectónico. Definición encontrada en el diccionario LAROUSE – Lengua Portuguesa. Ed. Atica. Sao Paulo, 2001.

<sup>3</sup> LOOS, Adolf. “Cuestiones de arquitectura vienesa”. Artículo publicado en Escritos II, 1910, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p: 15. Citado en: Ciudades históricas ante el siglo XXI... Ícaro, Valencia 2004. p: 33.

significados culturales del lugar. Así “*el carácter remite al contenido*”<sup>4</sup> y se manifiesta en las formas arquitectónicas, que asumen una imagen reconocible.



1. Leipzig - Ciudad Alemana  
Arquitectura original



2. Blumenau – Ciudad brasileña con influencia  
de la cultura alemana debido a la  
emigración.

La posmodernidad consolida la visión de que la ciudad, no se resumen en edificios, plazas, calles, fincas, y otros espacios concretos, o sea, la vida en la ciudad necesita más que un espacio construido. La sociedad necesita construirse a sí misma. así ella necesita de un espacio en el que convivir y crecer, para desarrollar un modo de vida sensible y cultural. Esto se da en el ámbito de lo **espacio urbano**.

El **espacio urbano** constituye la distribución espacial de la ciudad, es donde establece y desarrolla las relaciones sociales, de persona a persona, donde se desarrolla nuestra vida pública.

---

<sup>4</sup> Ibidem.

### 1.1.1 La ciudad y lo urbano

*“Para pensar la ciudad y el pensamiento que a constituye, con base en una semiótica posmoderna, una primera aproximación exige profundizar los conceptos “ciudad y urbano” buscando su independencia y sus interdependencias, para trazar como vivieron sus ciudades y soñaron su urbano”<sup>5</sup>*

Suzana Gastal

Para Daniel Zarza, *“el urbano no es tan sólo un desarrollo formal de la ciudad, el término “ciudad” es anómalo y ambiguo (...) hay las ciudades sin densidad, compacidad y límites físicos tangibles, dispersas y privadas, son extensiones infinitas de lo urbano, suburbano y desurbano”<sup>6</sup>*, considerando que el urbano nació en la ciudad y ha crecido para allá de sus límites, como ha dicho Argan *“para allá de la ciudad todavía es ciudad”<sup>7</sup>*.

Para Henry Lefèbvre, filósofo y sociólogo francés, la diferencia entre ciudad y urbano es que en la ciudad la realidad es inmediata, en lo urbano la realidad viene de lo social, pues lo urbano se compone de relaciones a ser concebidas y construidas por un pensamiento. Para él *“ esa posición significa mirar la ciudad como un texto escrito y la realidad urbana como conjunto de signos, un campo de relaciones de*

---

<sup>5</sup> GASTAL, Suzana. Alegorias urbanas. O pasado como subterfugio Papyrus Editora, São Paulo. 2006. p: 61

<sup>6</sup> ZARZA, Daniel. Urbanismo en torno a la escultura. Ciudades sin nombre, cat. expo. Comunidad de Madrid. Madrid, 1998, p:33.

<sup>7</sup> ARGAN, G.C. Historia da arte como historia da cidade. Martins Fontes, São Paulo, 1992. p: 222

*espacios y tiempos compuestos por ritmos cíclicos y duraciones lineares, significantes cuyos significados buscamos.”<sup>8</sup>*

Siguiendo a Barthes, mirar la ciudad y lo urbano primero en sus signos y en sus textos sería “*buscar comprenderlos en su riqueza mayor y, tal vez, desvendar un poco de su complicación, de su sentido*”<sup>9</sup>, Así, además de planificado política, urbanística, arquitectónica y artísticamente el espacio urbano es, sobre todo, un espacio vivenciado por la variedad e identidad de todos los grupos que constituyen la sociedad.

En este sentido para conocerse mejor la ciudad y tener una comprensión más clara de ella, necesitamos entender la construcción de significados de lo urbano, pues es en lo urbano donde se dirime la historia de los hombres y donde, se expresan sus aceleraciones, contradicciones y vestigios. Es donde también se localiza la asociación libre e informal entre personas de cualquier tipo, de cualquier relación social, de cualquier propósito político, intercambios de opciones..., o sea, en el espacio urbano se construyen los conceptos históricos del cuerpo público; que es el lugar de los emplazamientos culturales, de la realidad subjetiva y objetiva, y que está reservado para los símbolos comunes de identidad.

### **1.1.2 Espacio público y espacio privado**

La gran transformación que ha sufrido el entorno occidental en este siglo, ha ocasionado que se destaque el espacio urbano como

---

<sup>8</sup> LEFEBVRE, H. O directo à cidade. Ed. Moraes, São Paulo. 1991. p: 55

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. La aventura semiológica. Ediciones 70, Lisboa, 1987

territorio dedicado a movilidad, al contacto social y al disfrute del medio ambiente. El querer resaltar el aspecto social del espacio urbano, nos obliga a hablar del **espacio público**, de **lo público** y de **lo privado**.

El **espacio público** es propiedad de todos con el mismo derecho, pudiendo ser utilizado por todos aquellos que integran la sociedad y por ello es mantenido por las instituciones sociales. El espacio privado se caracteriza por el uso particular, de uso restringido a un dueño o un grupo de personas. Claro que estas distinciones entre lo público y lo privado en la actualidad se torna cada vez más difícil de acentuar. En el pasado estos dos términos estaban claramente identificados como lugares físicos, arquitectónicos, donde el espacio público estaba constituido por las calles y plazas, mientras que el espacio privado se entendía el que estaba de puertas hacia adentro.

Hoy han surgido toda una serie de espacios híbridos, públicos y privados, cada día nos encontramos ante un aglomerado de espacios abiertos y cerrados, reales y virtuales, inmensos y diminutos, que se estratifican y escalonan, se jerarquizan y especializan... y muchas veces no hay una línea divisoria que determine: hasta aquí es privado o hasta aquí es público.

Con los nuevos espacios virtuales conocidos como las autopistas de la información se han multiplicado las superficies de uso o dominio público, se ha ampliado la demarcación pública espacial, ideológica, arquitectónica y cultural, el espacio público funciona como un espacio mediático.

Ésta es una de las grandes paradojas de la sociedad liberal-capitalista del mundo occidental ( un espacio, que es principalmente público pero también privado, ¿o “público-privado?, ¿privado-público?, indeterminaciones generadas por las grandes campañas y poderes del capitalismo.) Pero la indeterminación no se concentra tanto en el espacio, como en lo público. “Lo público” ya no acaba cuando cerramos la puerta, donde comienza lo íntimo.

Así, si “lo público” hoy accede a los espacios domésticos, “lo privado” controla y vigila los nuevos espacios públicos, tales como las grandes superficies comerciales, los vastos sistemas de información ( Internet, televisión, radio o prensa) han provocado que las experiencias más comunes de vida pública ocurran a puerta cerrada, como afirma Patricia C. Philips *“Lo privado, ha llegado a ser el nuevo espacio público”*.<sup>10</sup>

Frente al crecimiento y expansión de “lo público” introduciendo incluso “lo privado”, como el caso de la televisión que está en nuestra sala o en la intimidad del dormitorio, el espacio público de la ciudad tiende a disminuir. Es como sugiere el artista Vito Acconci, *“a pesar de que el alcance de la información pública se ha ampliado, la esfera pública ha disminuido: el espacio público es el espacio de aire entre los cuerpos, la información y otros cuerpos, una mezcla de magnetismo y corriente eléctrica. Incluso hoy el propio tiempo no es público sino privado”*<sup>11</sup>. Así la propia naturaleza del capitalismo contribuye a la privatización que, incentivada por las instituciones,

---

<sup>10</sup> PHILIPS, Patricia. En “Peggy Dígs.. Private Acts & public Art”, But is it art? The spirit of art as activism. Flexión, Nina (ed.). Bay Press: Seattle, p 285.

<sup>11</sup> ACCONCI, Vito. Conferencia impartida en el seminario “La experiencia del lugar”, Barcelona, Mayo 1998.

disminuye el alcance de la esfera pública. Con esto hasta los parques, clásicos espacios públicos, ya comienzan a ser privatizados.

### 1.1.3 Lugar y no lugar

La ciudad es construida en un tiempo y ocupa un territorio donde se entrecruzan los fijos y los flujos, o sea, **los lugares** y los **no lugares**. Los lugares son los espacios que cuentan su historia, descifran su sentido social, su capacidad de acoger, suscitar y simbolizar relaciones, o sea, un espacio con capacidad de ser un **lugar**, el locus, en el tiempo y en el espacio, el acumulo de la experiencia en forma de historia y tradición, la seguridad de la identidad.

El lugar es el espacio con sentido, con valores arraigados que constituye la materia y el espíritu de las culturas y grupos urbanos. Como ha dicho Marc Augé *“espacio donde pueda leerse algo acerca de las identidades individuales y colectivas, de las relaciones entre unas y otras y de la historia que comparten”*.<sup>12</sup> Así, el **no lugar**, término también definido por Marc Augé, es el espacio donde no pueden leerse ni identidades, ni relaciones, ni historia. Espacios sin sentido social.

Estos lugares definidos por la no-identidad y la no-relación, son lugares con características homogéneas estandarizadas y un gran índice de deshumanización. Son lugares de ocio, de masas o de consumo, que han originado nuevas centralidades urbanas. Son los

---

<sup>12</sup> AUGÉ, Marc. “No lugares, imaginario y ficción”. Artículo , Experimenta, N° 26, Mayo 1999, p 54.

nuevos espacios del planeta, en el mundo que Paul Virillo caracteriza por la instantaneidad y la ubicuidad, son los espacios de la circulación ( aeropuertos, autopistas, estaciones de tren), espacios del consumo (supermercados, estaciones de servicios ) los espacios de comunicación ( pantallas, ondas y cables). Estos espacios son espacios de paso, que no permiten las relaciones humanas, así son espacios que no construyen. Marc Augé, en sus reflexiones sobre el tema ha dicho que:

*“Los “no lugares” son la expresión de los tres fenómenos característicos de nuestra hipomodernidad: la aceleración de la historia (relacionada con la velocidad de la información ) el encogimiento del planeta ( relacionado con la circulación acelerada de individuos, imágenes e ideas) y la individualización de los destinos (relacionado con los fenómenos de esmateralización.”<sup>13</sup>*

Por eso en la ciudad, en los proyectos arquitectónicos es importante la armonía y el equilibrio en la relación conectada al contexto del lugar. Pues manteniendo la relación entre las formas materializadas y los significados culturalmente vinculados al lugar, la ciudad asume una imagen reconocible, un carácter individual. Pues siendo la ciudad un sistema que se define por las relaciones que se crean entre los elementos que lo integran y el conjunto, es en el modo en que emergen estas relaciones donde la identidad de la ciudad se manifiesta o no.

Así el trabajo arquitectónico nace de un diálogo crítico con el mundo. Todo proyecto arquitectónico exige un primer enfrentamiento con el contexto. El arquitecto transforma el sitio en lugar; redefine el espacio

---

<sup>13</sup> Ibídem.

para dotarlo de una acción y un sentido determinados. La imagen de la ciudad se compone de elementos básicos que mutuamente se influyen de manera característica. El trazado de las calles, las formas de los edificios, el mobiliario urbano, todo constituye la comunicación visual de una ciudad, objeto de estudio presente en la teoría de la BAUHAUS, escuela democrática fundada sobre el principio de la colaboración de la investigación conjunta.

#### **1.1.4 Los habitantes como constructores de la ciudad**

*“Vosotros mismos sois la ciudad, allá donde decidáis asentaros...son los hombres, no los muros y los navíos sin ellos, los que forman la ciudad”<sup>14</sup>.*

La BAUHAUS consideraba que la forma de la sociedad es la ciudad y, al construir la ciudad, la sociedad se construye a si misma, entendiendo que la identidad de la ciudad se manifiesta a través de los modos de expresar de sus habitantes y a partir de los modos de percepción de la expresión de la ciudad.

Henry Lefèbvre en sus libros “La revolución urbana”, “De lo rural a lo urbano” y en “El derecho de la ciudad” refleja una concepción materialista y filosófica de la ciudad. En su definición de ciudad venía a decir que en el fondo las ciudades son como una ostra, su explicación es que dentro de la concha está la ostra y va generando su concha y su forma. Y la forma que tiene la ciudad es consecuencia del funcionamiento que tiene el ser vivo, del funcionamiento que tienen los ciudadanos.

---

<sup>14</sup> Palabras que pronunciara Nicías ante los soldados antenienses en las playas de Siracusa. Citado por Joseph Rykwert. Op.cit. p.4

En este sentido, los habitantes y los usuarios del espacio urbano son aquellos que han de determinarlo. Pero, reconocemos la dificultad de la puesta en práctica de esta afirmación considerando el favoritismo de intereses particulares y de los abusos de los organismos gestores del espacio urbano, además de la complejidad y heterogeneidad de la población. Sabemos que son las democracias occidentales las que permiten lograr una estructura común de consenso.

El posicionamiento sociopolítico de sectores privilegiados de la población imponen sus convenciones e intereses sobre el espacio urbano y determinan las formas públicas. Así estos sectores, de una raza, clase y mentalidad determinadas siempre han definido el espacio público de todos.

### **1.1.5 Grupo social y comunidad**

Basada en la definición de Grant H. Kester, un grupo social se caracteriza por ser un grupo de ciudadanos unidos por el compromiso ante un problema o movimiento político específico o ante la identidad basada en la raza, el género, la opción sexual o la clase, con un nexo de solidaridad y sobre todo activista, conscientes del pluralismo y diversidad que todo grupo recoge en sí mismo en pro de una mejora común concreta. Comunidad es casi lo mismo, es una parte de los habitantes de la ciudad, unidos por la localización geográfica y por los problemas y las preocupaciones a las que se enfrenta, es decir, una colectividad de vecinos con capacidad de cooperación y con poder generador de respuestas ante el contexto.

Después del estudio y del análisis de estos conceptos referentes al contexto de la ciudad reflexionamos sobre la definición de ciudad por Javier Maderuelo:

*“La ciudad es la forma material en que ha cristalizado la expresión de los poderes: político, religioso, económico y social. Además su forma suele ser un reflejo fiel de la manera de ser, de sentir y de comportarse colectivamente sus ciudadanos. ... es también el testigo de su historia y uno de los símbolos que mejor los representa. Así en cuanto producto artificial y obra colectiva la ciudad se encuentra sometida a la mirada estética y a través de ella podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico”<sup>15</sup>*

Así, imaginamos la ciudad como un entramado de construcciones y vínculos sociales, políticos, religiosos y económicos que se concretan en relaciones espaciales en un determinado lugar, donde se relaciona también el tiempo pasado con el presente, en el cual se alude a los valores de la memoria y de la identidad del tejido social, creando puentes para el futuro como proyectos de vida en común de quienes la ocupan.

---

<sup>15</sup> MADERUELO. Javier. Arte público –Naturaleza y ciudad. Fundación César Manrique. Madrid, 2001. p.17

## **1.2 Nociones de identidad, memoria y preservación en torno a la ciudad**

Identidad, memoria y preservación, son términos muy estudiados en nuestros días. Un paralelismo entre ellos se puede encontrar en muchos temas desarrollados en los últimos años, pues desde el último tercio del siglo XX forman parte de casi todas las discusiones referentes a la evolución radical y de las grandes transformaciones en el mundo contemporáneo, como la vertiginosa evolución de las ciudades, la omnipresencia de los medios de comunicación, la agresividad de la publicidad, la fiebre de la producción y del consumo, y la consecuencia de todo eso que es la pérdida de identidad y memoria del individuo en la contemporaneidad.

Hablar de todos estos temas en los que estos conceptos están inmersos, sería una laboriosa tarea que nos conduciría a un discurso diferente, con unas pretensiones distintas a las de nuestro objetivo. Lo que se hace aquí es trazar un esbozo de los rasgos más sobresalientes para nuestro estudio sobre el fenómeno de la evolución radical de las ciudades y la pérdida de su identidad y memoria.

Así, en este apartado presentamos nuestros estudios y reflexiones sobre los conceptos y definiciones de los términos: identidad, memoria y preservación con la relevancia especial de sus cualidades

y características dirigidas para el caso específico del espacio urbano contemporáneo, complejo y mutable.

### **1.2.1 La identidad de la ciudad y la identidad en la ciudad**

Cuando miramos las ciudades, miramos como si se tratara de un fenómeno natural regido por la misma ley que rige los organismos naturales, pero lo cierto es que el crecimiento de las ciudades obedece a unas leyes incontrolables, independientes e imprevisibles, llevadas por autoridades, especuladores y hasta por planificadores incapaces de pensar la nueva ciudad como un todo, como un modelo que abarque otros significados distintos de los habituales de la sectorización (industria, vivienda, ocio, etc.) o la circulación, y que, al revés de los antiguos, no tienen interés por cualquier consideración con la ciudad como modelo simbólico.

Retrocediendo a algunos siglos atrás, Charles Daviler, un teórico francés del siglo XII, definió así la ciudad: *“Un ordenamiento de manzanas y barrios dispuestos con simetría y decoro, de calles y plazas públicas que se abren en líneas rectas con orientación bella y saludable, y con pendientes adecuadas para el drenaje de las aguas...”*<sup>16</sup>

Así, la ciudad no se da como una entidad abstracta, ni como un instrumento destinado a ciertos usos técnicos (circular, trabajar, alojarse, etc.); la ciudad posee una realidad como ciudad y una

---

<sup>16</sup> DAVILIER, C.A. Explication des termes d'Architecture. Tours d'Architecture, II, Paris, 1961, s. V. Ville, p. 336. Citado por Joseph Rykwert. Op. cit. p.3

identidad como ciudad particular, en relación con los impulsos más profundos y más globales del sujeto mismo.

Roland Barthes sostiene que la ciudad es un discurso y es en las relaciones con sus habitantes que se genera un diálogo donde se inscriben y leen marcas individuales que involucran biografías personales, pero también marcas colectivas, tanto fundacionales de la ciudad o la nación - monumentos, sitios históricos, edificios, casas de ilustres habitantes – como del pasado reciente. De esta manera, los espacios atravesados por la experiencia devienen lugares. Un lugar es un espacio vivido, recorrido, habitado y reconocido.

*“Cualesquiera que sean los caracteres específicos de tal o cual objeto urbano, se puede pensar que existen modos y dimensiones específicas de percepción de lo urbano, y que cuando faltan éstos no existe ni ciudad ni imagen urbana, sino un conjunto de imágenes no comparables de objetos que no guardan ninguna relación entre sí.”<sup>17</sup>*

Por lo tanto la identidad de la ciudad existe cuando se percibe la estructuración de los símbolos, de sus imágenes. Cuando las imágenes de la ciudad son notablemente distintas formando conjuntos simbólicos coherentes, la ciudad tiene un fuerte componente afectivo, que tanto puede resultar atractivo como repulsivo; se define como una característica que confiere al objeto una alta probabilidad de evocar una imagen fuerte en cualquier observador dado, facilitando la creación de imágenes mentales claramente reconocibles, poderosamente estructuradas y

---

<sup>17</sup>LEDROUT, Raymond. “La imagen de la ciudad”. En: La significación del entorno. ATE. Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1972. p:35.

extremamente útiles al ambiente. Como se refiere Kevin Lynch en su libro “La imagen de la ciudad”:

*“En el proceso de orientación, el vínculo estratégico es la imagen ambiental, el cuadro mental generalizado del mundo físico exterior de que cada individuo es portador. Esa imagen es producto tanto de la sensación inmediata como del recuerdo de experiencias pasadas, y su uso se presta a interpretar las informaciones y orientar la acción. La necesidad de reconocer y hacer propio nuestro ambiente es tan crucial y tiene raíces tan profundamente arraigadas en el pasado, que esa imagen es de gran importancia práctica y emocional para el individuo.”<sup>18</sup>*

Interrogar sobre la identidad de la ciudad es equivalente a interrogar sobre su medida y por lo tanto sobre sus límites. Implica adentrarse en todas sus partes, su centro, sus barrios, su periferia, su geografía, y también en sus puntos carentes de imágenes, entre los cuales siempre se encuentran el inicio y el fin de la ciudad. Situar constantemente el yo en los distintos lugares de la ciudad, se convierte en un ejercicio simultáneo de disidencia y de autodefinición. Por ello es imprescindible la legibilidad del medio, condición para la asimilación del entorno, pues parafraseando a Iván Barcedo, es en la escala de identidad, en la autodefinición del individuo respecto de su entorno, donde es proyectada la voluntad de ser de una determinada manera, es donde se ejerce la libertad y también es donde se generan la mayor parte de los conflictos. Una imagen existe cuando se la distingue de su objeto, no hay imagen del entorno donde no es perceptible la identidad de éste.

---

<sup>18</sup> LINCH, Kevin. A imagen da cidade. Martins Fontes, Sao Paulo, 1997. p.3

### 1.2.2 El tema de la memoria

*“...el arte de la memoria está basado de hecho en el juego de dos nociones complementarias fundamentales, todo el tiempo retomado en todos los tratados: los lugares(loci) y las imágenes (imagines)”<sup>19</sup>.*

Dubois, P.

Después de ocupar las discusiones de principios del siglo XX con la obra de H. Bergson y los análisis de M. Halbwachs concernientes a la memoria colectiva, el tema de la memoria pasó un gran período eclipsado hasta ser transformado en la contemporaneidad, especialmente en las últimas décadas, en un renovado tema de reflexión ética, política, filosófica e histórica.

*“ La frase de A. Dupront pronunciada en el Congreso Internacional de Ciencias Históricas de Estocolmo de 1960 acerca de que “la memoria colectiva es la materia misma de la historia”, señala la dirección que tomó, en sus comienzos, la reflexión historia-memoria.”<sup>20</sup>*

Esta transformación, según comenta María Inés Mudrovcic en su libro “Historia, narración y memoria”, se desarrolla en dos momentos: en un primer momento, tras la Segunda Guerra Mundial, cuando la memoria transformada en objeto de la historia da lugar a lo que se denominó historia oral, o sea, registros y análisis de los testimonios orales acerca del pasado, según ella, *“Entre los años sesenta y setenta recibe su mayor impulso a partir de la creciente influencia de*

---

<sup>19</sup>DUBOIS, P. O ato fotográfico e outros ensaios. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus. 1993, p: 314

<sup>20</sup> MUDROVCIC, María Inés. Historia, narración y memoria. Ediciones Akal, Madrid. 2005. p:13

*la nueva historia social o “historia desde abajo”. El recuerdo se transformó, entonces, en el principal medio para el registro de las experiencias vividas por los sectores marginales de los que sólo se contaba con narraciones producidas por las élites.”<sup>21</sup>* El segundo momento se detecta en los años setenta, cuando una nueva relación entre la historia y la memoria como su objeto comienza a suscitar interés.

La relación historia-memoria no era cuestionada desde su origen en la Grecia Clásica. Es por primera vez, a mediados del siglo XVIII, cuando Voltaire cuestiona que la historia no es una cuestión de memoria sino de razón, por lo que acuña el término filosofía de la historia. Esta ruptura propuesta por Voltaire en la “Enciclopedia”, no fue directamente discutida en todo el siglo XIX. En efecto, en la segunda mitad del siglo XX, los trágicos acontecimientos, acaecidos han conducido a reevaluar la importancia que reviste una indagación filosófica del tema de la memoria, señalando a su vez el carácter problemático y fundamental de su relación con la historia.

A partir de ahí muchos trabajos son llevados a cabo por sociólogos e historiadores, en Estados Unidos, Alemania, Gran Bretaña, Israel, tanto en el estudio de la historia nacional como en el de grupos sociales tales como tribus y sectas dentro de estas naciones. Muchos de estos estudios enfatizan la naturaleza socialmente construida de la memoria y sus usos políticos, históricos y culturales.

Actualmente, todavía, hay grupos que definen la posición de la historia con respecto a la memoria como ruptura, poniendo la idea de

---

<sup>21</sup> MUDROVIC, Maria Inés. Op. cit., p: 120

una delimitación clara entre memoria e historia, en el sentido de que, como la afirmación de M. Halbwachs *“la historia sólo comienza en el punto en el que acaba la tradición, momento en el que se apaga o se descompone la memoria social. Mientras un recuerdo subsiste es inútil fijarlo por escrito...”*<sup>22</sup>. Miguel Monrey deja claro sus conceptos y definiciones en torno a los dos términos:

*“La memoria apunta a aquello que en el pasado fue objeto de una experiencia que resultó inolvidable, algo que se aprendió entonces y que se conserva. Y algo de lo que se sigue aprendiendo todavía, buscando su justa medida cada día que en este presente de hoy aflora el recuerdo de aquel pasado.*

*La historia recoge lo que se sabe del pasado, punto por punto, sin olvidar nada. La historia se escribe, para que todo conste: la sucesión de los linajes, la extensión de los territorios, las hechuras de los conflictos, todos sus vaivenes...Y en ellos está incluida también la pequeña historia de cada cual, aquello que nadie puede permitirse olvidar: nombre, dirección, clase social”.*<sup>23</sup>

También existen grupos que defienden con diferentes matices la continuidad de la memoria a través de la historia, considerando el recuerdo como huella o testigo del pasado, entre ellos se encuentra Paul Ricoeur, así como G. Gadamer, H. Hirsh y otros representantes que no niegan el peso del pasado reciente, objeto intencional de la memoria que porta la generación que intenta reconstruirlo.

Así para Paul Ricoeur, la memoria es el fenómeno sin el cual no tenemos otro recurso de referencia al pasado, en sus palabras *“...no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo*

---

<sup>22</sup> HALBWACHS, M. Usos del Olvido, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, p:23

<sup>23</sup> MOREY, Miguel. Animal de Memoria. Texto publicado en la Revista EXIT Express.nº 35 Abril 2008, p.21.

*lugar, sucedió, ocurrió, antes de que declaremos que nos acordamos de ello.*<sup>24</sup> Para él, luchar contra el olvido y la búsqueda del recuerdo son una de las principales finalidades del acto de memoria, y llama deber de memoria el deber de no olvidar, afirmando ser la fenomenología de la memoria la fenomenología del recuerdo.

*“El pasado no se encuentra desligado del futuro y el hacer memoria implica un diálogo con los tiempos en donde el pasado puede configurar el futuro (o viceversa) desde un presente vivo.”*<sup>25</sup>

En el texto “La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido.”, Paul Ricoeur presenta tres teorías fundamentales que afectan al problema de la memoria hasta el punto de reducirlo a algo constituido por ellas mismas. La primera se refiere al tratamiento de la memoria como una experiencia eminentemente individual, privada e intransferible, tal postura lleva a la imposibilidad de pensar en una reconciliación con lo social, lo colectivo y lo público.

La segunda se refiere a las relaciones entre imaginación y memoria. La imaginación en cuanto proceso original y función sin referencial, y la memoria, aunque sea una representación al igual que la imaginación, tiene como objetivo ser lo más fiel posible en la constitución del recuerdo.

La tercera teoría se debate entre la relación entre memoria e identidad personal o colectiva, considerando que gran parte de la identidad de una persona reside en su memoria y en ella están

---

<sup>24</sup> RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Fondo de Cultura Económica S.A, Argentina 2000. p:67

<sup>25</sup> Ibidem.

guardados los recuerdos que permiten a cada individuo revivir un pasado que, presente en cada uno, lleva a elegir caminos y posibilidades de construcción de un futuro.

La memoria de la ciudad funciona entonces como un referente de las identidades. Identidades que existen en cada uno, en cuanto historia vivida, en cuanto cadena de generaciones, algo que necesitamos para conformar nuestra personalidad. Para José Miguel G. Cortés, la memoria es parte constitutiva de la identidad individual y colectiva. En sus palabras:

*“La memoria individual, con su carácter discontinuo, fragmentario, disperso, plural y selectivo, nos es necesaria para decir nuestro presente y esbozar quiénes somos. Paralelamente, la memoria colectiva no sólo ayuda a resucitar el pasado, sino que también lo representa y nos obliga a asumir las responsabilidades que de él se desprenden: de la interacción de ambas el individuo se constituye como ser humano.”<sup>26</sup>*

Así, el significado último de la memoria individual o colectiva se apoya en lo que se recuerda, y lo que se recuerda es definido a su vez por una identidad asumida.

En este sentido para reflexionar sobre la memoria de la ciudad, que es donde nuestro trabajo incide, tenemos que considerarla una memoria que es única y múltiple; ella pertenece, al mismo tiempo, a cada individuo en particular y a la sociedad como un todo. Louise Bourgeois compara la memoria a una forma de arquitectura, para ella

---

<sup>26</sup> CORTÉS, José Miguel. Lugares de la memoria. Catálogo de la exposición. Generalitat Valenciana, 2001, p: 17.

*“cada fragmento de memoria es como un ladrillo con el que construir espacios.”<sup>27</sup>*

De este modo, el espacio de la ciudad también va a ser moldeado en la memoria de sus habitantes a medida que la memoria va siendo transmitida de un individuo a otro. En su reflexión de Mau Monleón habla de que *“Cuando la memoria se transmite de unos a otros, esos espacios se amplían y se hacen comunes, configurando ciudades y, en definitiva, mundos.”<sup>28</sup>* Así la memoria individual se va tornando en un espacio común, una memoria colectiva, al tiempo que se relacionan activa y profundamente la memoria social y la memoria íntima, la memoria política, la memoria histórica y la memoria artística, como ha dicho Nelson Herrera Ysla:

*“La memoria que nadie puede censurar. La memoria que vamos eligiendo para nuestra legitimación en el mundo. La memoria que sirve para que otros recuperen la suya. La memoria de un hombre que, unida a otra y a otra y a otra llega a formar la memoria de todos los hombres.”<sup>29</sup>*

En una ciudad constantemente renovada, donde la deteriorización obliga una reconstrucción, no llevando en cuenta que los testigos del pasado son parte del nuestro presente, factores determinantes del equilibrio ambiental, deja secuelas en la memoria social y colectiva.

---

<sup>27</sup> BOURGEOIS, Louise. Citada por Mau Monleón en: Arquitectura del cuerpo social. Reflexiones en torno al proceso creativo, p:189

<sup>28</sup> MONLEÓN, Mau. Arquitectura del cuerpo social. Reflexiones en torno al proceso creativo. Catálogo “¿Qué es la escultura hoy?” 1º Congreso Internacional Nuevos procedimientos Escultóricos, UPV, Valencia, 2002. p: 189

<sup>29</sup> YSLA, Nelson Herrera. Citado por DURAND, Gilbert, en: A Imaginação Simbólica, Martins Fontes, Lisboa, 1989.

En la explicación de Julio Trebolle: *“El individuo y las comunidades encuentran en su propia tradición y en los textos fundametales de su pasado, el aliento creativo para configurar su futuro y responder a las exigencias próximas de su presente.”*<sup>30</sup> La destrucción de la memoria colectiva acompaña a la fragmentación de la identidad de la ciudad. Así, según Maria Amélia Bulhões. *“mantener viva la memoria colectiva es una manera de impedir el vacío, evitando así la destrucción de las identidades.”*<sup>31</sup>

Pero no es tarea fácil. Porque preservar la memoria de una ciudad es distinto de la preservación de una memoria individual. La memoria individual es algo personal e intransferible ya que reside en nuestro interior, está formada por seres y lugares que no necesitan materializarse para perdurar en nuestra mente, porque depende únicamente de nuestra voluntad de recordar u olvidar; en tanto que la memoria de las ciudades, por el contrario, necesita de lugares donde encarnarse, de espacios donde materializarse y de objetos para representarse, y así permanecer como lugares para recordar, como lugares de memoria.

En este sentido los objetos materiales, desde los restos de construcciones, como las ruinas, hasta unas fotografías y algunos documentos como huellas materiales del pasado, son piezas imprescindibles para materializar y escenificar la memoria colectiva, pues, a través de esta cultura material que ha desafiado el tiempo es posible conocer y sentir de modo directo el pasado, tanto o más que

---

<sup>30</sup> TREBOLLLE, Julio. La Hermenéutica Contemporánea. Ediciones Pedagógicas, Madrid, 1995, p:187

<sup>31</sup> BULHOES, Maria Amélia. Identidade, uma memória a ser enfrentada. Texto publicado en la Revista Porto Arte, Instituto de Arte UFRGS. Porto Alegre, 1999. p: 34

con las historias y las narraciones, porque no son discursos contruidos a posteriori, son testigos auténticos que podemos ver y tocar. Como lo son las famosas ruinas de las antiguas civilizaciones transformadas en patrimonios de la humanidad. Como se refiere José Martín Martínez:

*“El patrimonio es como un lazo que une una generación con la siguiente más allá de las vidas individuales, que alimenta su sensación de identidad y cohesión, que da sentido y orientación a la trayectoria histórica de una colectividad.”<sup>32</sup>*



3. El Coliseo. Edificio en ruinas en el centro de Roma

Así, tanto la historia como la identidad son cuestiones urbanas, íntimamente asociadas a la ciudad materializadas en monumento que, en paralelo estará íntimamente asociado a la ciudad. *“La ciudad es depositaria de la historia y el monumento materializa la*

---

<sup>32</sup> MARTÍNEZ, José Martín. Patrimonio Industrial y memoria colectiva, El caso del Puerto de Sagunto.

*memoria.*<sup>33</sup> El Coliseo es tal vez el mejor ejemplo, una construcción antigua, transformada en monumento histórico, e, independientemente de su uso y significados que tuviera en el pasado, es hoy identidad de la ciudad de Roma.

Estas memorias en concreto son fuentes reales para la investigación sobre la identidad de una ciudad, pues en estos fragmentos de memoria están incluidos registros de vidas de personas que no han tenido oportunidad de dejar sus recuerdos, sus historias en otros medios, están ellas presentes en los espacios donde trabajaron, en las casas que construyeron y donde vivieron, en objetos que utilizaron etc. , así como dicen las conclusiones de Javier Maderuelo:

*“La ciudad no es sólo el elemento cultural más elaborado sino que es el que mejor define el carácter de cada sociedad humana. En los restos de los cimientos de ciudades del pasado lejano, en esos restos que desentierran los arqueólogos, se pueden leer e interpretar no sólo las habilidades técnicas de sus constructores, las formas de vida de sus habitantes o los lazos de relación social que se establecieron entre ellos, sino también sus creencias y sus ideas míticas, que han cobrado forma sólida en sus edificios y en la disposición de sus plazas, de tal manera que podemos decir que la ciudades constituyen las huellas culturales de la humanidad.”*<sup>34</sup>

La preocupación en la contemporaneidad es que la memoria urbana cada vez más pierde sus referencias reales para constituirse en esencia. La transmisión histórica de esta memoria colectiva está amenazada, pues, las restauraciones, las revitalizaciones, y recuperaciones de edificios y sitios históricos que deberían rescatar

---

<sup>33</sup> GASTAL, Suzana. Op. Cit. p. 214

<sup>34</sup> MADERUELO, Javier. Desde la ciudad. Arte y naturaleza, Acta nº 4, Huesca. 1998 p.10

tiempos y espacios, están transformando el pasado de las ciudades en importante vía de divisas económicas captadas por el turismo.

El surgimiento de las metrópolis transforman la memoria histórica de las ciudades en pequeños residuos conocidos como los “centros históricos”, que, funcionando como atracción turística sufren por causa de las reconstrucciones y rehabilitaciones producidas entre las tensiones de lo tradicional y lo moderno, en medio de un discurso neutralizador por cuenta del empresariado turístico.

Así, en el momento en que el fenómeno se transforma en generalidad marcando muchos y muchos lugares con el mismo perfil de funcionalidad, belleza y curiosidad para el bienestar del turismo, va destruyendo mucho de su carácter original, su unicidad de lugar, entrando en un proceso globalizado, donde las señas de identidad e historia se quedan sin visibilidad puesto que el grado de representatividad es muy elevado. Sobre esto ha dicho Krzysztof Wodiczko: *“La revitalización de los espacios urbanos ha transformado los centros de las ciudades en centros sentimentales que representan al pasado, en teatros desprovistos de historia, sin significación; no lugares”*.<sup>35</sup>

El presente sugado por el pasado y por el futuro, tornase un espacio sensorial restringido, generando un profundo malestar, resultado de la sobrecarga informacional y perceptual combinada con una aceleración cultural, con las cuales ni nuestros sentidos están equipados para lidiar.

---

<sup>35</sup> WODICZKO, Krzysztof. Instruments, Projections, Vehicles Cat.Exposición. Fundación Antoni Tapies. Barcelona, 1992, p.372.

Es como construir un pasado idealizado, imaginando que en el pasado la ciudad fuera mejor y es este mejor que se pretende recuperar, mismo que la ciudad no tenga existido en estos terminos. En tales situaciones, son afastados del sitio a ser restaurado sus antiguos habitantes, personas que vivian ahí o que tenían actividades menos nobles, esto para que el espacio resurja con el brillo y el esplendor con el cual es imaginado, recuperando ningún pasado, sino aquella significativo y arquetípico para el presente, y pasible de ser integrado a su marca comercial. Es el que ocurre con el Centro Historico de la ciudad de Salvador, Brasil.



4. Salvador de Bahía, Brasil. Centro histórico como atracción turística. 2007

Perry Anderson<sup>36</sup> ver ahí las raíces de la fragilidad de la autoridad del pasado y de la dilución del estoque de la cultura heredada, abriendo espacio para la influencia de *memorias artificiales*, que asociadas a medios electrónicos- videos, filmes, fotografías -, sea reiterando su presencia en los escenarios de la ciudad, sea por la imposición de hábitos y costumbres. En todos los casos, las *memorias artificiales* exigen ser permanentemente alimentadas para que funcionen como auxiliares en la manutención del *status quo* de la autoridad.

Baudelaire, en este sentido, comenta que vestir la vida moderna con indumentaria antigua no da dignidad o consistencia histórica. Resulta caricatural. El que constituye la grandeza y la permanencia del paisaje, que sólo el tiempo es capaz de dar, no puede ser trasladado como un ornamento, para el escenario moderno. Así lo histórico tiene que ser encontrado en el propio lugar, en el ser de las cosas y personajes común, en su suelo, en lo cotidiano de las calles de las ciudades.

De este modo, ese pasado que tiene de ser articulado, alimentado, para se transformar en memoria solicita significantes materiales para ayudar en la construcción de sentido. Materiales que eran dispensables en las sociedades tradicionales, porque en ellas el tiempo, cíclico, no era cuestionado, apenas vivido. Tiempo de memoria colectiva, en la cual los saberes culturales grupales eran preservados.

---

<sup>36</sup> ANDERSON, Perry. As origens da pós-modernidade. Jorge Zahar, Rio de Janeiro. 1999.

### 1.2.3 Preservación. La ciudad como historia

*“...conservar el patrimonio es construir puentes entre el pasado y el futuro ¿y quién construye puentes sobre ríos que no piensa cruzar?”<sup>37</sup>*

José Martín Martínez

Sencillamente creemos que no es necesario forzar los términos en absoluto para entender que cualquier preservación constituye un acto de mantenimiento, ya sea éste activo o pasivo, cuyo único fin es hacer perdurar la vida de los objetos, de las cosas. “Preservación”, según Juan Carlos Barbero Encinas: *“...es un término análogo, que añade un interesante matiz al que es ajena la “conservación”: su carácter de acción anticipada. Si la conservación se ocupa principalmente de cuidar de la permanencia de los objetos, la preservación lo hace de manera anticipada, con independencia del estado en que se encuentran éstos.”<sup>38</sup>*

Conservar la memoria del pasado en las cosas puede ser un ejercicio de autoestima y de autodeterminación, algo tan revolucionario como hacernos responsables de nuestro destino.

Rescatar, parafraseando a Josef Ballant, es capturar las huellas que deja el tiempo en las cosas para catapultarlas hacia el futuro y usarlas como referencia, aceptando implícitamente el cambio y el progreso.

---

<sup>37</sup> MARTÍNEZ, José Martín. Ibid.

<sup>38</sup> BARBERO ENCINAS, Juan Carlos. La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la restauración. Ed. Polifemo. Madrid, 2003, p: 23.

La teoría de la preservación vigente en la contemporaneidad se ha construido, fundamentalmente, a través de los impulsos de la ideología de la conservación frente a las ideologías de transformación que alimentaron las actuaciones urbanísticas sobre la ciudad en el final del siglo XIX e inicio del siglo XX, como una necesidad de mantenimiento de las propiedades tanto físicas como culturales de las ciudades, para que pervivan en el tiempo con todos sus valores. Sergio Conde en su investigación “Políticas de la preservación y tecnología de la información”, conceptúa la preservación como toda acción que se dirige a salvaguardar o a recuperar las condiciones físicas y a proporcionar permanencia a los materiales de los soportes de la información.

Así, el término preservación goza actualmente de mayor consideración pues, relacionándolo con el término de la conservación preventiva, se define como el conjunto de operaciones y técnicas que tienen por objetivo prolongar la vida de los bienes culturales, ocupándose principalmente de aplicar todos los medios posibles para garantizar un correcto mantenimiento.

Por eso el patrimonio es un gran recurso para fomentar y difundir el conocimiento histórico. Desafortunadamente, no todas las ciudades son consideradas Bien de Interés Cultural para tener la conservación garantizada como un precioso legado para el futuro, pues todas las ciudades son testigos de vidas, de sumas de pequeñas cosas y gestas individuales que protagonizaron una historia, creando una identidad.

En el caso específico de este trabajo vamos a estudiar la preservación como una acción a través del lenguaje de la escultura. Preservación en este sentido sería sinónimo de conservación preventiva, se trata pues de un concepto que hace alusión a actuaciones y actitudes anticipadas para cuidar de la permanencia de las cosas. Es decir que sobre una cosa determinada se llevan a cabo actuaciones directas o extremas a ella, con la intención de mantenerla en un determinado estado de apariencia, de presencia.

La práctica del arte como uno de los medios de preservación de la ciudad en la contemporaneidad, es más una relación entre arte y ciudad, generalmente como una acción que se opone al desarrollo desordenado y a la evolución radical que la ciudad sufrió a partir de la segunda mitad del siglo XX, y que transformó considerablemente sus rasgos y su identidad. Así, el arte que interactúa con la ciudad a través de las poéticas de preservación de la memoria y de la identidad, trabaja tanto en la preservación de la ciudad tradicional como en las ciudades afectadas por el reciente fenómeno de la ciudad global.

### 1.3 Ciudad ideal x ciudad real

Desde siempre la ciudad ideal constituye una de las utopías del ser humano: la Torre de Babel, las especulaciones urbanas renacentistas, los Falansterios, la ciudad de Tel el Amarna de Akhenatón en Egipto etc., son propuestas que constituyen respuestas que cada sociedad ha ofrecido para visualizar ese lugar ideal donde vivir. Pero la ciudad ideal está todavía a la espera de materializarse, tomar forma, realizarse, tornarse visible y vivible.



5. Piero de la Francesca. Ciudad ideal. Urbino, 1470

Si las reglas de los primeros arquitectos no fueron capaces de construir ciudades ideales, construyendo ciudades sobre ríos, sobre terrenos insalubres, de espaldas al mar, en contra del viento... todavía los arquitectos continúan intentando sustentar las bases del imaginario colectivo que es vivir en una ciudad ideal. Con este intento, en los años cuarenta la modernidad se encontraba en su más exagerada utopía, tal como refiere Frank Marciano:

*“La modernidad se encontraba en la cúspide de su aceptación como teoría para construir un mundo: el del*

*siglo XX. La modernidad propuso reglas para interpretar la realidad y sobre todo para crear el mundo del futuro en una utopía totalizante que reveló muchos años después sus carencias.*<sup>39</sup>



6. Lima, capital de Perú. Tercera mayor ciudad de América de Sur

En este sentido la arquitectura urbanística de posguerra es considerada la causa de los muchos problemas que enfrentan las ciudades en la contemporaneidad. Pues, parafraseando a Juan Cauduch Cervera, aunque la ciudad representa más que la suma de sus construcciones, la arquitectura conforma la ciudad e instaura con ella unas relaciones determinadas, y precisamente en el modo en que emergen esas relaciones es posible entender la manera específica en que cada una de las piezas arquitectónicas contribuye a crear, reforzar o destruir la ciudad de la que forman parte.

<sup>39</sup> MARCANO, Frank. "La ciudad ideal de la modernidad: la ciudad Universitaria de Caracas". En: Revistas Urbanas. Caracas, 2003, vol.8, n° 033, p:18.

Todo empieza a partir de 1945, cuando acaba la Segunda Guerra Mundial y Europa, en un clima desolado por sus ciudades en ruinas, inicia las reconstrucciones a través de la socialdemocracia europea, y comienza la reedificación del patrimonio destruido con unos códigos arquitectónicos propios de una economía de guerra.



7. Ciudad en ruinas. Rusia, 1945



8. Berlín , 1945

En los años cuarenta y cincuenta la arquitectura se diluía en el proceso de recuperación y restitución de las ciudades europeas. Mas en esta operación restauradora sólo cobra sentido el uso al que va destinado el espacio y la remodelación del territorio en el contexto donde se construye. La tentativa de estudio por parte del arquitecto no podía ser el de un objeto inventado amparado por los supuestos teóricos precedentes, sino el de un objeto recuperado apreciado por su realidad objetiva, tentativa ésta que excluía la intención visionaria en torno al proyecto de la ciudad y se vinculaba a una acción práctica de recuperación de la ruina.

Esta práctica restauradora se realiza en la Europa posbélica dentro de una estructura económica de carácter monopolista. Pero, una vez superadas las fases iniciales de la emergencia, de pronto se podrá comprobar el cambio experimentado en el proyecto, y sobre todo en su proceso constructivo, al poder verificar cómo de unos espacios requeridos por la emergencia se pasará al diseño de una arquitectura requerida para el consumo. Las exploraciones estéticas serán suplantadas por el ideal de un trabajo técnico fácilmente agredido por los intereses del valor de cambio económico.

El espacio de la arquitectura en los países de las democracias europeas pasará a formar parte de una valoración mecanicista-finalista, y como tal, este espacio vendrá configurado y formalizado por la ley que rige el valor del espacio como objeto de mercado. Leyes que, parafraseando a Venturi, cambian completamente la actitud frente a la construcción y la vivienda, determinando el crecimiento incontrolado de las ciudades.

En este período, el proyecto del Movimiento Moderno de la Arquitectura se encontraba parado ante el fracaso y la decepción que había experimentado la utopía del “espíritu de la razón” y los traumas sufridos por la ideología de “globalidad teórica”, que habían revelado la falta de incidencia social del “proyecto moderno”. Siendo, declarada de manera explícita la separación entre el proyecto planificado, el diseño urbano y el proyecto de los arquitectos, la arquitectura moderna se retira hacia lo privado, fragmentando todo el proceso del proyecto de comunicación entre ellos, y la falta de este diálogo hace incomprensible el espacio de la ciudad, como ha evidenciado W. Goehner :

*“En la ciudad moderna falta un diálogo de los significados entre la cosa pública y la privada que conduce a un empobrecimiento en la morfología de los espacios urbanos...Una orientación significativa de los espacios públicos en la ciudad se está haciendo difícil ..., y sin una articulación espacial de la esfera pública la ciudad se hace incomprensible.”<sup>40</sup>*

Tal como la construcción de la Torre de Babel, la incomunicabilidad en el espacio de obras en la ciudad moderna genera una construcción ya en ruinas. Ruinas y obras se confunden. Es la voluntad y su imposibilidad.



9. Brueghel. La construcción de la Torre de Babel. 1563

---

<sup>40</sup>GOEHNER, W. Citado por Antonio Fernández Alba: Los Axiomas del crepúsculo. Ética y estética de la última arquitectura. Hermann Blume. Madrid, 1990. p 67.

Parafraseando a Nelson Brissac Peixoto, la Torre de Babel es la más imaginaria de las edificaciones. Indica que el universo es una construcción cuyos habitantes son muy pequeños para tomarla como una sola forma. Ella simboliza el retorno de la Maravilla al escenario arquitectónico de las ciudades modernas. Monumentalidad extrema, afirmación de la autonomía del edificio aislado, imponiendo a prueba la inscripción del objeto arquitectural en su entorno.

El efecto babélico de la arquitectura moderna es para muchos estudiosos del tema la causa de los problemas que sufrieron las ciudades contemporáneas, o sea, el caos constructivo se produce porque nadie se conoce y nadie se entiende.

Fernández Alba apunta como responsables de estas transformaciones sufridas por las ciudades, las transferencias de valores de dos sociedades en colisión: la estructura de la sociedad burguesa en transición y el advenimiento de los mass-media, protagonistas incipientes de un nuevo orden económico social en el contexto de las sociedades industriales avanzadas. Según él:

*“Las presiones de una sociedad de consumo cada vez con mayor incidencia en los territorios de escena urbana, solicitaban del arquitecto la novedad de la imagen arquitectónica. Los mass-media se transforman en los nuevos mecenas, en donde improvisación y espontaneidad serían el correlato a tal demanda, método que encajaba perfectamente en el proceso acelerado de la producción consumista.”<sup>41</sup>*

---

<sup>41</sup> FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Ibid.*, p:51.

En este sentido el pensamiento arquitectónico europeo comenzaba a vislumbrar que sería el espacio y no la materia el agente conformador de las nuevas construcciones. Ante todo, porque el arte ya no existe como fenómeno específico en una sociedad que según Hegel, “...se encontraba en una estatización general de la existencia.”<sup>42</sup> Adolf Loos llegaba incluso a sostener que la arquitectura, como todo aquello que sirve a una finalidad, ha de separarse del ámbito de las artes. Así si la espacialidad medieval había conformado un espacio de contacto y el barroco una espacialidad escénica, ligadas ambas a la materia, entonces el espacio moderno no podía someterse ante la discontinuidad espacial anunciada por el cubismo plástico y la arquitectura, como la ciudad no se llegaría a entender sin recurrir para su comprensión al análisis de las nuevas relaciones topológicas.

Continuando las palabras de Antonio Fernández Alba, “*La relación entre producción mercantil del espacio y tejido social, quedaría patente en la reconstrucción de la ciudad europea y en el crecimiento abusivo e incontrolado que posteriormente soportaría la trama urbana, al tener que incorporar el impacto de los contenedores burocráticos y comerciales.*”<sup>43</sup> Estas relaciones reflejan en la concepción moderna de la arquitectura un dato significativo, como es el hecho que la nueva organización de sus espacios viene programada y diseñada por el intelecto-técnico que domina y controla el desarrollo del progreso científico-técnico, desarticulando las pautas culturales por las que discurría la arquitectura, siendo el espacio de la ciudad un lugar donde se ha de reflejar necesariamente esa crisis cultural que se intuía A. Artaud: “*La ciudad moderna en el contexto*

---

<sup>42</sup> HEGEL, F. Citado por Antonio Fernández Alba: Op.cit., p34

<sup>43</sup> FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. Ibid., 35

europeo reseña de manera precisa su fragmentación, y es reflejo de la alienación de sus ciudadanos.”<sup>44</sup> Pues, como también ha dicho Frank Marcano:

*“El espacio en la concepción de los constructores europeos había pretendido borrar la memoria, y con esta decisión radical, excluir la historia. La modernidad entendida como sentido del presente, anula toda relación con el pasado.”*<sup>45</sup>

En los años sesenta, la ciudad y su arquitectura eran manipuladas como espacios de inversión mercantil. La planificación urbana adulteraba, en un naturalismo sin naturaleza, la arquitectura; salvo los episodios puntuales de la minoría que sustentaban la resistencia cultural, se había transformado en un conjunto de artefactos y depredadores del ambiente. Los edificios construidos en claves funcionalistas manifestaban sus formas alejadas de toda función y ajena a sus propios contenidos habitacionales.

Se imponía a la ciudad la ley de un tiempo concreto, sin referencias históricas, recurriendo a una abstracción generalizada adornada con sofisticadas técnicas de simulación. Los ideales de la ciudad moderna habían sucumbido frente a los mecanismos de producción económicos, y las formas que reproducían estas manipuladas arquitecturas no eran más que la planificación reglada de su carácter obsoleto.

---

<sup>44</sup> ARTAUD, A. Citado por Antonio Fernández Alba: Op cit., p: 36

<sup>45</sup> MARCANO, Frank. “La ciudad ideal de la modernidad: la ciudad Universitaria de Caracas”. En: Revistas Urbanas, op. cit. p: 32



10. Edificios de la construcción posguerra. España, 1949/ 50



11. Arquitectura moderna.  
EUA 1931

## La ciudad ideal de Le Corbusier

En los años cuarenta, los Congresos Internacionales de la Arquitectura Moderna (C.I.A.M.) guiados por Le Corbusier y la Carta de Atenas se equivocaron profundamente dividiendo la ciudad en zonificación estricta: zona comercial, zona industrial, zona residencial, zona deportiva. Esta separación de funciones generó ciudades con grandes espacios aislados que para mantenerlos vivos se tiene que estar todo día yendo y viniendo de un lugar para otro. Así las ciudades que aplicaron estrictamente la Carta de Atenas, como Brasilia, son ciudades con grandes avenidas que no van a ninguna parte.

Construida para ser la capital de Brasil y proyectada sobre una base en forma de avión, símbolo de la velocidad del siglo XX, Brasilia es una ciudad que surgió de la utopía de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.), y que fue llevado a cabo gracias

a la mentalidad de unos gobernantes que apostaron por la modernidad del país.



12. Plano piloto de la ciudad de  
Brasilia.  
Proyecto del urbanista Lucio  
Costa. 1957  
La forma de avión fue  
deseo del Presidente  
Jucelino Kubtschek

Teniendo como constructores dos grandes profesionales, el arquitecto Oscar Niemeyer y el urbanista Lucio Costa, su proyecto partió del concepto de ciudad ideal propuesto por Le Corbusier basado en la Carta de Atenas en 1933, que dividía la ciudad en zonas destinadas a las diferentes actividades sociales, por cuenta de esto, Brasilia fue dividida en zona de vivienda, ocio, desplazamiento y trabajo.

Para el Presidente de Brasil, Juscelino Kubitschek, responsable por la construcción de Brasilia sería el símbolo de la modernidad brasileña. A través de la nueva capital, Brasil podría alcanzar el destino de ser moderno y transformarse en una nación del primer mundo. Brasil iniciaría un nuevo ciclo en dirección a la prosperidad económica entre las naciones más modernas del planeta. Una ciudad que eliminaría las diferencias, donde serían todos iguales y hermanos.

Niemeyer , el arquitecto responsable de la construcción, revela que aunque la arquitectura moderna de la ciudad, aisladamente no tendría capacidad de cambiar las condiciones del país, reconoce que en el período heroico de la construcción, había un clima que favoreció el sentimiento de que sería posible construir una ciudad justa e igualitaria. Pasada la euforia Niemeyer reconsidera su ilusión en plena epopeya de la construcción de Brasilia y, en su opinión *“las ciudades serían modernas si no se restringiesen a una extraordinaria demostración de tecnología y belleza más, sí, serían modernas porque se tomaran ciudades de hombres libres y felices”*<sup>46</sup>

La euforia sentida por el arquitecto, era sentida también por las personas que trabajaron en la construyeron de la ciudad, llenos de esperanza que estaban construyendo un nuevo mundo, donde ellos también podrían ser hombres libres y felices. Estos constructores anónimos de Brasilia, conocidos como “candangos”, personas del campo que atraídas por el sueño y la ilusión de fundar una nueva ciudad que paradójicamente, deviene en constructor de un espacio no concebido para él.

Los “candangos”, como figuras portadoras de una identidad de transito, continúan buscando su sueños en la realización de los sueños del poder. En Brasilia se queda apenas su memoria en el monumento “Los Candangos”, realizado por el artista Bruno George.

---

<sup>46</sup> QUEIRÓZ, Ana Virginia. Brasilia, Utopia y Construcción del Mito. Revista Sociedade e Cultura. Ano/vol. 9, nº 001 Universidade Federal de Goiás. 2006



13. Un candango llegando en  
Brasilia, 1956.



14. Bruno George. Los Candangos. Plaza de los Tres  
Poderes, Brasilia. 1958.



15. Brasilia. Capital de Brasil. Ciudad construida en tres años, 1957/1960



16. La catedral de Brasilia, 2001



17. Palacio da Alvorada. Brasilia,  
2003

Como gran utopía de la modernidad donde se pretendía eliminar las clases sociales a través de la ordenación urbana, basada en la separación de funciones, Brasilia, dicho objetivo ha fracasado totalmente y la ciudad se enfrenta a los problemas de cualquier otra gran ciudad, sobre todo por ser una ciudad que no está hecha a escala humana.

Hoy Brasilia, desde 1966 Patrimonio Cultural de la Humanidad, por la belleza de su conjunto arquitectónico, proyecto del arquitecto Oscar Niemeyer, refleja ser fruto de un programa político que demandaba más una ciudad capital que una ciudad vital. Con un alto grado de monumentalidad, Brasilia es conocida como la gran epopeya de la modernidad.

Así, la arquitectura moderna vigente de los años veinte hasta los años sesenta sólo ha sido capaz de generar el aislamiento del hombre del contexto de la ciudad, consecuencias generadas por la monumentalidad de una arquitectura rígida, muy autónoma, sin ningún compromiso con el medio ambiente, sin construir un espacio de intersección con el tejido perceptual del cuerpo humano.

*“La arquitectura es siempre la realización última de una evolución mental y artística; es la materialización de un estudio económico. La arquitectura es el último punto de realización de cualquier intento artístico, porque crear una arquitectura significa construir un ambiente y fijar un modo de vida”<sup>47</sup>*

---

<sup>47</sup> JORN, Asger. Discurso de apertura del Primer Congreso Mundial de Artistas Libres. En Andreotti, Libero. Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad. Macba y ACTAR. Barcelona, 1996.

Por eso los proyectos arquitectónicos, para muchos, han sido los causantes de los numerosos males que está sufriendo el hombre en las ciudades contemporáneas. Tal como refiere Pierre Gautier, *“La mezcla de nociones y escalas, su integración contextual, histórica y geográfica permitiría evitar la falta de identidad local causa del fracaso del urbanismo de la posguerra.”*<sup>48</sup>

La ciudad de Berlín es una de las ciudades que han sido víctimas de las agresiones de la cultura urbanística de posguerra, esto después de las agresiones físicas y morales sufridas por cuenta de los bombardeos de la II Guerra Mundial y después por la construcción del Muro de Berlín o el Muro de la Vergüenza. Pero, según comentario de Carlos García Vázquez, *“Esta cadena de destrucciones se quebró en la década de 1970 cuando, alertada por el discurso de la Tendencia, irrumpió la sensibilidad hacia la ciudad tradicional, Berlín comenzó entonces a añorar la ciudad que una vez fue.”*<sup>49</sup>

Así, Berlín es testigo de las muchas convulsiones que han ocurrido en el siglo XX, primero escenario de encuentro de las vanguardias, más tarde la sede del régimen que desencadenó la mayor guerra de la historia, después de la guerra la lucha por el renacimiento, y sin esperar asiste al levantamiento de un muro que va dividir la ciudad. El muro que fue construido para impedir el éxodo masivo de los que “huían de la república” genera un trágico período de tensión entre 1961 y 1989.

---

<sup>48</sup> GAUTIER, Pierre. Identidad, escala, flexibilidad.

<sup>49</sup> GARCÍA VÁQUEZ, Carlos. Ciudad hojaldré. Visiones urbanas del siglo XXI. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. p.39



18. Berlín. Monumento totalmente recuperado de los bombardeos de la II Guerra Mundial

El Muro de Berlín no solamente cortó la paisaje de la ciudad aislando uno sector del otro, ha cortado los lazos familiares, las referencias históricas y las relaciones de memoria de una población. El Muro ha caído en noviembre de 1989, cuando la ciudad pensaba ya superado el trauma de su levantamiento en agosto de 1961, y la población vivía con absoluta despreocupación, concientes de que jamás las cosas cambiarían. Pero ha cambiado y Berlín todavía renace...Y sigue siendo, como escribe Emmanuel Terray, “el paraíso de las sombras”.

## 1.4 Ciudad Global. La ciudad más allá de sus murallas

*“Sí observamos la fotografía aérea de una ciudad cualquiera extendiéndose más allá de sus murallas, la imagen que nos sugerirá inmediatamente es la de un tejido orgánico con una textura filamentososa que forma una masa con unos grumos más o menos densos. En la parte central, la materia es relativamente compacta mientras que hacia el exterior expulsa unas islas separadas del resto del tejido construido. Al ir creciendo, dichas islas se convierten en unos centros a menudo equivalentes al centro originario, tendiendo a configurar un vasto sistema policéntrico. El resultado es un dibujo “en forma de arquipiélagos”: un conjunto de islas que fluctúan por un vasto océano vacío cuyas aguas forman un fluido continuo que penetra en los plenos, ramificándose a distintas escalas hasta los más pequeños intersticios, abandonados entre los fragmentos de ciudad construida.”<sup>50</sup>*

Predecía Malevitch en 1926, “Tarde o temprano la cultura urbana llegará a toda la provincia y la someterá a su técnica y a su luz, privándola de su vida habitual ligada a la naturaleza e impondrá las normas de la ciudad.”<sup>51</sup> Y en el mismo siglo sus palabras eran ya realidad, los campos se integran a las ciudades y las ciudades se transforman en metrópolis, las metrópolis se transforman en las megalópolis y las grandes ciudades posindustriales se tornan sedes de las grandes corporaciones multinacionales con gran expansión del sector de servicios, pero al mismo tiempo con índices brutales de crecimiento, dominadas por las tecnologías de la información, las

---

<sup>50</sup>CARERI, Francesco. Walkscapes.El andar como práctica estética. Editora Gustavo Gili, SA. Barcelona.,2002. p. 182

<sup>51</sup> MALEVITCH, K. El nuevo realismo práctico, Comunicación, Madrid, 1975. Citado en el Catálogo “Ciudades sin nombre. Comunidad de Madrid, 1998, p: 29.

cuales suponen formas muy específicas de socialización y de interacción entre los individuos.

Desde aquellos pequeños aglomerados a los indescriptibles núcleos urbanos que, en muchos puntos del planeta ya es superior a diez millones de habitantes, la ciudad siempre ha despertado interés y siempre ha sido objeto de estudio de sociólogos, filósofos, antropólogos, geógrafos, historiadores y artistas, sin contar los urbanistas que pertenecen a esta área específica. Pero en la contemporaneidad el fenómeno de su evolución instantánea e imparable viene transformándola en objeto de preocupación de cómo continuar a vivir en ella, y cada vez más es necesario la participación de más áreas de conocimiento para abarcar el fenómeno.

Pues, en poco menos de un siglo las ciudades tenían una forma definida, hoy la ciudad se presenta distinta de la ciudad antigua en la medida en que refleja el concepto de una ciudad de mudanzas sin un orden providencial. *“El dinamismo innato de la economía moderna y de la cultura que nace de esa economía aniquila todo lo que se crea – ambientes físicos, instituciones sociales, ideas metafísicas, visiones artísticas, valores morales, a fin de crear más, de continuar indefinidamente creando el mundo de otras formas”*<sup>52</sup>

La conformación de las ciudades contemporáneas se produce bajo los impulsos de un modelo único o universal de ordenación del territorio. Cada vez más, el mundo se hace urbano. Un modelo urbanístico que recibe su energía del sistema económico

---

<sup>52</sup> BERMAN, M. Tudo que é sólido desmancha no ar. Companhia de Letras, São Paulo. 1986. p: 273

hegemónico: el capitalismo, la economía de mercado, cuya primera y última finalidad es el beneficio.



19. Stambul a camino de la globalización

El propósito es crear más, y continuar creando infinitamente el mundo de cualquier forma, como afirma, Rosalyn Deustsche, *“la morfología urbana es sobre todo producto de la economía corporativa, de la reorganización del trabajo.”*<sup>53</sup>

Los nuevos elementos constructivos y la estandarización de los materiales y procesos de construcción de

viviendas, la uniformidad del

mobiliario urbano, fruto de un estilo internacional, la regularización de los elementos de transporte, así como la reducción de su corte económico, se crean insularidades que dan lugar a barrios privados, edificios protegidos por sistemas de seguridad, rodeados por vías circulatorias que los comunican.

Estas insularidades funcionan como ghettos y fortalezas conectadas tan sólo mediante la red de televisión. Sumase a esto la alteración producida por el automóvil, el dominio de los edificios corporativos y sus zonas de tránsito y las peligrosas calles vacías.

<sup>53</sup> DEUSTSCHE, Rosalyn. *Evictions. Art end Spatial Polítics*, The MIT Pres Combridge, 1996. p: 289.

Todo eso ha generado un espacio de cohabitación fragmentado y discontinuo. Esta organización urbana destruyó la capacidad de significados de los lugares, su carácter, sus señales tradicionales tales como sus límites, sus monumentos, o la perspectiva urbana.

Y, muy rápido la historicidad y, consecuentemente, la identidad y la memoria de las grandes ciudades se pierden en el anonimato de la transacción económica, social y política. Pues las consecuencias derivadas de estos fenómenos tales como el crecimiento sin término propiciado por el sector inmobiliario, por la riqueza y capacidad de consumo sin límites de la sociedad y el dinamismo innato que genera esta transacción, van destruyendo todo lo que ha sido creado: espacios físicos, marcos históricos, valores morales, visiones artísticas, instituciones sociales, etc.

*“Las ciudades han crecido ignorando tanto las necesidades y deseos de sus habitantes como las condiciones derivadas de sus características físicas, emplazamiento, tipo de paisaje y clima. Los intereses que determinan el desarrollo urbano son puramente especulativos, creando verdaderos monstruos que nos devoran.”<sup>54</sup>*

El modelo de ciudad que así se produce da lugar a continuos espacios urbanos de crecimiento ilimitado, constituidos por ámbitos comerciales y residenciales, enclaves de intersticios, equipamientos, infraestructuras, en los que las áreas naturales y los espacios públicos se sacrifican o degradan, todo eso en honor de la globalización de la economía que ha inducido en muchas áreas

---

<sup>54</sup> LASAOSA, María José. La ciudad: un espacio para los afectos y la memoria. Dossier publicado por el Programa de Actuación urbana de Almería. Almería, 2002.

metropolitanas desde las que se ajena el control y la dirección de la economía mundial.

Los ocupantes de las grandes ciudades son consumidores al mismo tiempo que son consumidos por el espectáculo de la geografía económica, conectado por fibra óptica a las plataformas de mercados comunes globales y bancos de datos universales. Esto genera el individualismo, la soledad, la condición de aislamiento, consecuencia de la geografía de la velocidad y también del confort del desplazamiento en la que el individuo se mueve pasivo e insensible desconectado del espacio que atraviesa, de la gente que está a su lado. Son pasajeros de “no lugares” que viajan como nómadas entre espacios autosuficientes, tornando la vivencia contemporánea una vivencia del “no lugar”.

Las ciudades han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia, se han deshumanizado para polarizarse al servicio del mercado, de la actividad económica y financiera conformando así las llamadas “Ciudades Globales”.

Las Ciudades Globales, por tanto, son la medula espinal del sistema económico tardocapitalista, esta denominación surgió con Saskia Sassen, renombrada autora del libro “Ciudad Global”, quien dio en llamar las ciudades con estas características de “Ciudades Globales”. Estas ciudades convergen los nodos de las principales redes de telecomunicaciones; en ellas están las sedes de las principales instituciones financieras; y en ellas se ubican los principales centros del poder mundial, lugares en los que se genera una información privilegiada que es vital para la toma de direcciones de

alto nivel. Manuel Castells<sup>55</sup> clasifica las tres principales ciudades globales:



**20. Londres**, por ser el primer mercado financiero del mundo en cuanto a las transacciones; además de un nudo aeroportuario crucial y uno de los extremos de la espina dorsal económica que atraviesa Europa.



**21. Nueva York** por ser el principal receptor de flujos de capital y exportadora de servicios.



**22. Tokio** por ser el mayor prestamista de capital, sede de los bancos más importantes del mundo, además de un centro internacional en economía de servicios, educación, publicidad y diseño.

---

<sup>55</sup> CASTELLS, Manuel. La ciudad informacional. Tecnología de la información reestructuración económica y el proceso urbano –regional. Alianza Editorial, Madrid. 1989. p: 59

Este nuevo espacio urbano conformado por el mercado, va llenando de defectos arquitectónicos la vieja ciudad y los nuevos territorios. Javier Maderuelo habla de tres tipos de usurpaciones que tienen alterado el sentido de la ciudad como lugar del habitar colectivo de relaciones entre personas.



La primera es la invasión masiva de millones de vehículos que han traído al espacio urbano muchas modificaciones como: construcciones subterráneas, superestructuras de autopistas, contaminaciones del aire, etc.

23. Av. Paulista. Sao Paulo, Brasil, 1999

La **segunda** usurpación es la masificación de la publicidad: Los grandes carteles, letreros luminosos, inmensos telones que cubren fachadas completas y la **tercera** usurpación es la transformación continua y la modernización de las construcciones que la conforman alterando el carácter y el paisaje de la ciudad.

El proceso continuo de privatización del espacio público es otro factor que impide la circulación y la relación dentro de la ciudad, sea a través de mecanismos perversos de combinaciones de investimentos públicos para beneficiar el desarrollo de proyectos inmobiliarios privados, sea a través de barreras concretas que impiden el acceso

igualitario de todos, sea con cabinas de seguridad privatizando las calles, cerrando plazas, viviendas y áreas públicas, etc.

La densidad de la población es otro problema inexorable que genera una gran arbitrariedad en la convivencia en la ciudad contemporánea, pues aunque los seres humanos vivieran con gran proximidad en conjuntos de viviendas o edificios, el estar juntos no lleva necesariamente a una experiencia de sociabilidad como sugiere George Simmel<sup>56</sup>, para quien la experiencia social se constituye a partir de un proceso de interacción social, donde dos o más individuos establecen relaciones sociales. Simmel advierte que la vida en la gran ciudad, caracterizada por la movilidad, con su rápida aglomeración de imágenes cambiantes, no permite estabilidad alguna y provoca, simultáneamente, una fragmentación.

Con esa falta de vida social en las ciudades, se genera el individualismo en el comportamiento de las personas, no comparten sus historias, sus costumbres y estilos de vida, lo que proporciona un alejamiento de las identidades culturales en las ciudades, como ocurre con la ciudad cosmopolita de Sao Paulo, capital del Estado de São Paulo, considerada la principal ciudad de Brasil desde el punto de vista social, cultural y económico. Se le suele llamar “la ciudad que no puede parar”. Es también uno de los mayores centros financieros de América Latina y el mayor de Sudamérica. Es una ciudad global de tipo beta.

Este desplazamiento de la identidad se refiere como causa del cambio en el equilibrio entre el yo y el nosotros, es producido, según

---

<sup>56</sup> George Simmel en su ensayo “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. 1993

Iván Barcedo, *“...en paralelo a una dilatación de la idea del nosotros, que se ensancha al tiempo que los vínculos interpersonales se vuelven menos intensos. Los sentimientos colectivos se debilitan y el universo individual sedimenta como un espacio particular de sentido. El término sociedad cambia de escala y pasa a ser cada vez más abstracto, difuso y complejo”*<sup>57</sup>.

Estas transformaciones afectan directamente al hombre, pues como ha dicho Eduardo Subirats, *“El hombre moderno se queda angustiado con el potencial destructivo que, cada día, aumenta su conocimiento. Siente, en fin, la pérdida de su memoria y de su identidad histórica en sus ciudades y sus símbolos.”*<sup>58</sup>

En este sentido, en las grandes ciudades, contrariamente a lo que podría acontecer, la alta densidad demográfica no facilita las interacciones sociales con la misma intensidad, al revés, transforma la proximidad física en distancia social, o aun convivencia en anonimato.

Así las ciudades van generando más, y cada vez más, la impersonalidad del individuo que vive en ese entorno, y esta impersonalidad es reflejada en la propia ciudad, pues su trama urbana heterogénea, donde se mezclan diferentes formas de vida junto con una serie de espacios llenos de actividades de todo tipo y por la diversidad de situaciones entre lo público y lo privado, deshace sus memorias y consecuentemente sus señas de identidad.

---

<sup>57</sup> BARCEDO, Iván. La escala de las biografías.

<sup>58</sup> SUBIRATS, Eduardo. Da vanguarda ao pós-modernismo. Editora Nobel, São Paulo, 1987, p: 24-25.



24. Viviendas populares. Superpoblación en la ciudad de Sao Paulo, Brasil, 1989

Para Iván Barcedo *“En cualquier momento histórico, existen formas de identidad que corresponden a niveles de abstracción y complejidad muy distintos dependiendo de su entorno social y económico.”*<sup>59</sup> En la contemporaneidad, son muchas las interferencias y problemas muy complejos que se introducen en el campo de las identidades de las ciudades, pues el sistema homogenizador anula el significado vital e impone un significado y valoración que se establece al margen de los límites del individuo.

El espacio de la arquitectura, por ejemplo, recibe su significado y sentido en la intersección con lo artificial, sin que exista mediación posible con el usuario, pues las decisiones de los arquitectos, tanto

---

<sup>59</sup> BARCEDO, Iván. *Ibíd.*

en el programa como en la valoración de sus diseños, se alejaron ya hace mucho tiempo de los intereses de sus semejantes, para atender a los postulados e intereses de un sistema que ha anulado los específicos valores humanos.



25. Los Angeles. La ciudad más grande del estado de California y la ciudad más grande de los Estados Unidos en términos de población

Todo esto acaba provocando un proceso de estatización generalizada que se desarrolla en diversos ámbitos de la sociedad, generando muchas veces la construcción de una identidad de manera artificial, cuando no borra todas las señas de la cultura de una comunidad. Hecho muy común en las grandes ciudades, intensas y diversas, llenas de espacios intermedios y lugares compartidos que generan procesos sociales distintos colocando al individuo en una sociedad fragmentada, llevando a la desaparición de la identidad.

Esa pérdida del carácter y de significación fue generando en las grandes ciudades su impersonalidad y su incapacidad para contener

sentidos, el espacio urbano se torna fluido y mutable, generando ciudades sin memoria y consecuentemente sin identidad, pues la destrucción de la memoria acompaña a la fragmentación de la identidad y la pérdida de la individualidad en lo social y de las referencias colectivas. Para Luís Buñuel la desaparición de la personalidad y la pérdida de identidad van íntimamente ligadas a la ausencia de memoria. Considerando la memoria un referente de las identidades. Identidades que existen en cada uno, en cuanto historia vivida, en cuanto cadena de generaciones.



26. Centro de Singapur. 2003

Así, la identidad surge de la relación práctica y emocional del yo con el otro y del objeto con el observador y se va afirmando a través de un proceso continuo de formación y transformación. En esta experiencia se desarrollan la conciencia, la percepción y la auto-percepción de las personas en relación con los lugares donde viven, creando así el sentido de identidad.

## **2. La evolución de las ciudades como objeto de reflexión en el arte contemporáneo**

### **2.1. El interés por la memoria como punto de partida**

*Como mejor se percibe el trabajo del tiempo en el espacio es en el plano urbanístico. Una ciudad confronta, en el mismo espacio, épocas diferentes, ofreciendo a la mirada la historia sedimentada de los gustos y de las formas culturales. La ciudad se entrega, a la vez, para ser vista y leída.<sup>60</sup>*

Paul Ricoeur

Se a principios del siglo XX se anunciaba que para ser radicalmente moderno era necesario cortar todos los vínculos con el pasado, las últimas décadas han mostrado una actitud crítica con el dogma del progreso y han generado una preocupación cada vez más obsesiva por el pasado y su preservación a través de la memoria. Así en la contemporaneidad, la memoria tiene alcanzado gran interés, tanto académico como extra académico, pues ha penetrado progresivamente en el lenguaje contemporáneo para apuntalar reclamos y reivindicaciones.

Los discursos de la memoria empezaron a desarrollarse en la década de 1960, como parte de las secuelas de los totalitarismos políticos, la descolonización y los nuevos movimientos sociales. Esta valorización de la memoria, como elemento del mundo social coincide, paradójicamente, con el momento que el presente ha dejado de articularse con el pasado y ya no puede abrirse a un horizonte futuro,

---

<sup>60</sup> RICOEUR. Paul. Op.Cit. p: 194

se suma a esto el surgimiento de una sensibilidad más reflexiva cuyo resultado es la producción de un nuevo campo de estudio, diverso, pero unido por una preocupación común por acercarse a las formas múltiples de cómo los grupos sociales van a construir su sentido de pasado.

En este sentido la memoria entra en un campo muy propio de las investigaciones y, esto alcanza dimensiones particulares como es el caso de la ciudad que, como un organismo vivo y sensible a ser alterada en el transcurrir del tiempo, es detectada para ser estudiada como un capítulo más en la historia cultural pues es en ella donde se erige la memoria de las gentes, memoria que constituye uno de los diversos elementos constructores de una identidad. La memoria son como fragmentos de la realidad que se filtran a través de los recuerdos. Así, como se refiere Ariadna Castellarna:

*“Si la relación entre el hombre y el lugar fuera meramente accidental, las casas, incluso las ciudades, podrían destruirse sin problemas. Sin embargo, el hombre muestra una tendencia particular a aferrarse a lugares que considera propios (porque en ellos donde ha alojado sus recuerdos): su casa natal, su calle, su barrio o su bar de esquina.”<sup>61</sup>*

En este sentido, como se deduce del apartado anterior, la tarea de habilitar y humanizar la ciudad es más que necesario, y a medida que el espacio urbano se torna fluido y mutable, es fundamental saber cómo preservar la memoria y la identidad del lugar. Sergio Conde en su pesquisa “Políticas de preservación y tecnología de la información”, conceptúa la preservación como toda acción que se

---

<sup>61</sup> CASTELLARNAU, Ariadna. La retórica del memorial. Revista LARS Cultura y Ciudad, nº9, Iseebooks, Valencia. 2007. p:9

dirige a salvaguardar o a recuperar las condiciones físicas y proporcionar permanencia a los materiales de los soportes de la información.

La información en este sentido es la expresión simbólica, materializada en la creación artística, en los discursos y prácticas de una verdad. *“El artista se hace portador de pequeñas utopías formalizando a través de sus propias obras ansiedades colectivas, emergenciales sociales, a las que ciertamente no es posible dar respuestas pero sobre las cuales es necesario reflexionar.”*<sup>62</sup>

De este modo, el arte tiene el poder de “evocar”, acción que desborda a la inmanencia de la arquitectura. Así, considerando que los lugares físicos, muchas veces, no producen significados por sí solos, es a través de un “acto de narración” que el sujeto humano puede hilar y articular sus sentidos.

Es el retorno de las conexiones tan necesarias entre el arte y vida, arte y el ámbito social y político, del cual el modernismo había abstraído y, felizmente retomado por el posmodernismo artístico cuando niega los ideales de la autonomía del arte y la separación de esta en relación al mundo. Con esto el arte posmoderno intenta expresar, con mayor o menor sofisticación o coherencia, los problemas culturales y sociales del mundo contemporáneo.

En este sentido la posmodernidad convierte el arte en un lenguaje que busca la comunicación a partir de las particularidades de la gente

---

<sup>62</sup> BONITO OLIVA, Achiles. La ciudad radiante. Cat. exp. II Bienal de Valencia. Ed. Skira. Italia, 2003. p. 17

y de su historia, un arte que intenta mostrar el que está más allá del que se mira, un arte que pregunta y cuestiona, un arte que quiere evitar el silencio.

El interés por la ciudad, principalmente por la experiencia del espacio urbano, ha llevado los artistas conceptuales a registrar los límites materiales y a dibujar procesos a través de la realidad e irrealidad de la percepción del tiempo y del espacio; del espacio público y privado, del espacio personal y colectivo, el espacio invadido por los media, y también de los análisis de las experiencias o actividades perceptivas o explorativas.

## 2.2 El arte entre el poder de la ciudad y la ciudad del poder

La fijación del arte por la imagen de la ciudad se puede encontrar en muchos estudios de la historia, cuando la ciudad como punto de partida del trabajo artístico era retratada por sus aspectos paisajísticos y psicológicos, obtenidos y experimentados mediante recorridos del artista por la ciudad. Es **el poder de la ciudad** reflejado en el proceso artístico, hasta que en la contemporaneidad la ciudad pasa a ser parte integrante de las más variadas formas de actividades artísticas, donde su insaciable evolución y transformación son reconstruidas y reflexionadas en una dimensión poética, el arte se depara con **la ciudad del poder**.

Vale la pena volver al inicio del siglo XIX cuando el hombre se puso delante por primera vez de la ciudad como algo grandioso. No apenas por ser palco de las dos más intensas experiencias de la vida moderna: el aparecimiento de la máquina y la revolución industrial, más también por su grandioso escenario, su imponente a la naturaleza, las montañas, mares y el lejano horizonte.

Este choque de la modernidad fue responsable de otra visión de la ciudad, despertando al hombre, principalmente en los artistas, tanto el sentimiento de profunda alienación como el de sublime intensidad, que empezaron a hablar en sus escritos y en sus creaciones artísticas de este proceso de transformación que sufría la ciudad.

Baudelaire en su crítica do Salón de 1859, fue quizá el primero a percibió en el plano específico de la pintura este nuevo género que llamó “paisajismo de las grandes ciudades”, señalando el artista Charles Meryon como el primer gran pintor paisajista urbano. “*Meryon presenta la magestade y la decrepitud de Paris*”<sup>63</sup>

Baudelaire llama la atención para la capacidad que tiene Meryon de representar, con poesía la solemnidad natural de Paris en su franco desarrollo y crecimiento:

*“La majestad de la piedra edificada, las torres de las iglesias apuntando para el cielo, otras torres, las de las industrias vomitando para el firmamento sus bloques de humo, los grandiosos andamios de los monumentos en restauración, recubriendo todo el cuerpo de las construcciones con su estructura vaciada de una belleza tan paradójica, el cielo tumultuoso, cargado de cólera y rencor, la profundidad de las perspectivas ampliadas por lo pensamiento de todos los dramas que en ella están contenidas – no es olvidado ningún de los elementos complejos que componen el doloroso y glorioso escenario de la civilización.”*<sup>64</sup>

La conciencia de que el escenario urbano es también dotado de espesura y permanencia empieza entonces, poco a poco, a penetrar en la crítica del arte de la época. Baudelaire nota como la cuestión de la perennidad del paisaje urbana es uno de los temas de la época en que las ciudades se empuñan como horizonte y el capitalismo empezaba su proceso de destrucción permanente.

---

<sup>63</sup> BAUDELAIRE, C.A. Modernidade de Baudelaire. En: Brissac Peixoto, Nelson: Paisagens Urbanas. Ed. Senac São Paulo y Ed. Marca D'Água. São Paulo, 1998. p:230

<sup>64</sup> Ibidem.

Hoy vivimos entre la frenética curiosidad por la opulencia capitalista y la incapacidad de abandonar la propia certeza de que el paisaje que ocupa nuestros sueños, nuestros pensamientos, ya no es el maravilloso e incontaminado paisaje natural sino el móvil y abarrotado paisaje metropolitano.

Esto por culpa de un progreso que deteriora cada vez más el ambiente urbano, el espacio público de la ciudad se torna incomprensible, el ciudadano vive las tensiones urbanas con una sensación de pérdidas, de malestar e incomodidad, y, por lo general, se siente desposeído de sus recuerdos y memorias, perdieron los espacios en los que se socializaban y podían compartir sus experiencias personales y sus emociones estéticas. Este es el paisaje de la ciudad que los artistas contemporáneos rechazan y reclaman. Pues, como ha dicho Lorenzo Benedetti “...*Reinventar la ciudad, re proyectarla, reconstruirla, por lo menos a nivel artístico, permite proponer una identidad más diferenciada respecto a aquella modificada por el acelerado desarrollo homologador de las ciudades*”<sup>65</sup>. Para Benedetti, el arte es una alternativa que se opone a un desarrollo indiscriminado y total de la ciudad. Achille Bonito Oliva tiene el mismo pensamiento cuando afirma que:

*“...Estas ciudades inevitablemente son un depósito de energía y de violencia, de vitalidad y de depresión y los artistas de las últimas generaciones, condicionados por todo esto, producen un arte de documentación que registra la negatividad de la ciudad moderna, su equilibrio inestable y en continua tensión entre la velocidad del flujo de la comunicación y la realidad de*

---

<sup>65</sup>BENEDETTI, Lorenzo. La ciudad como interfaz del arte. Texto publicado en La ciudad radiante. Cat. exp. II Bienal de Valencia. Ed. Skira. Italia, 2003. p.29

*un lugar en el cual conviven y se afirman identidades específicas y limitadas*<sup>66</sup>.

Así nada de árboles, cielos, horizontes lejanos, estrellas y campos verdes. Como ha dicho Lorenzo Benedetti: *“El arte que interactúa con la ciudad, no lo hace con la ciudad tradicional sino con el reciente fenómeno de la ciudad global, la ciudad del poder.*

*“Un día salí a pasear por el barrio y descubrí que no tenía barrio”*<sup>67</sup>, relató en una ocasión, al respecto, un vecino del Bronx, en la ciudad de Nueva York, ciudad que entre 1970 y 1990, experimenta una profunda transformación urbana que la convirtió en una “Ciudad Global”, sede del capital financiero y corporativo multinacional. Los traumáticos efectos que dicha reestructuración provocó en un amplio sector de la población, atrapado en procesos urbanos de abandono y “gentrification”<sup>68</sup>.

Así dentro de este escenario, entre las décadas de setenta y ochenta, la ciudad de Nueva York ha sido tema de muchos artistas afincados en ella, abordando con sus obras esta transformación urbana cuestionando las políticas espaciales de la ciudad contemporánea. Entre estos artistas estaban Gordon Matta-Clark, Hans Haacke, Marta Rosler, Camilo Vergara, Richard Serra, Tehching Hsieh, Kezysztof Wodiczko y Francesc Torres.

---

<sup>66</sup>BONITO OLIVA, Achiles. La ciudad radiante. Cat. exp. II Bial de Valencia. Ed. Skira. Italia, 2003. p. 15

<sup>67</sup>CANDELA, Iría. Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva Cork, 1970-1990. Alianza Forma. Madrid. 2007

<sup>68</sup> Gentrification según definición de Iría Candela (Ibíd. p: 185) es un término propio del contexto angloamericano que se refiere al proceso de cambio en la conformación social de un barrio, en concreto una transferencia de tipo ascendente hacia una clase más alta.

Lo que estos artistas quieren con sus obras es participar de la reclamada renovación de la ciudad, donde implica la renovación del paisaje urbano y la recuperación actualizada y antinostálgica del espacio público como lugar de expresión, de identidad y de pluralidad de las formas de la ciudadanía democrática contemporánea. Sus creaciones de una forma o de otra servirán para desarrollar estudios y planeamientos direccionados para una inaplazable revisión y actualización de las formas de ser y de crecer de la ciudad.



## Capítulo II

### ALGUNAS APORTACIONES SOBRE LA ESCULTURA Y SU RELACIÓN CON LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

#### 1. La escultura en el siglo XX.

##### 1.1 Los cambios desde las vanguardias

*“De Praxiteles a Carpeaux, las cosas no cambiaron nada. Se quedó convencionado representar la realidad, figurarla en su forma sensible o funcional, como ha dicho Kant. Pero vinieron Gauguin y sus formas tomadas emprastadas del arte de la Oceanía. El taller de los trópicos revoluciona las formas. Y, más tarde las maderas esculpidas de los expresionistas alemanes, después Picasso, el maestro de todos, y sus collage de materiales que, por su diversidad, abren un increíble campo de posibles. Entonces la escultura clásica es imposible.”<sup>69</sup>*

Michel Onfray

Aunque asistiendo a la convivencia entre la concepción de la escultura hecha a través de las técnicas seculares, la talla y el

---

<sup>69</sup> ONFRAY, Michel. A escultura de si: moral estética, tradução de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro, Rocco, 1995. p.88

modelado, y la realización de obras que no se pautaban en ninguna de esas prácticas, la cuestión de la escultura en el siglo XX fue abrir caminos, ampliar su campo y experimentar nuevos materiales. En esta trayectoria no podemos olvidar las contribuciones de los herederos del Cubismo, del Dadá y todo lo que sigue en materia de movimientos de vanguardia hasta las corrientes del arte contemporáneo. Ni tampoco desconocer nombres como Rodin, Brancusi, Picasso, Arp, Naum Gabo, Duchamp, Beuys y tantos otros artistas que, como ellos, han contribuido a través de sus trabajos a romper límites en la escultura desde el final del siglo XIX.



27. Rodin. 1877  
El hombre caminando  
Bronce  
Museo Rodin. Paris

28. Matisse. 1926  
Jeanette I  
Bronce  
Guggenheim N.Y

29. Brancusi. 1919  
Mademoiselle  
Mármol  
Guggenheim N.Y

30. Picasso. 1914  
Vaso de absenta.  
Bronce pintado  
M. de Arte, Filadelfia

Reinhold Hohl, que sitúa el fenómeno de la escultura moderna entre 1905 y 1950, hace de Rodin una figura de transición, al provocar el interés y la contestación de la nueva generación, al mismo tiempo que abre caminos para una nueva concepción de la escultura, a través de la poética del torso, del fragmento y de la permutación, a pesar de ser criticado por el *páthos* y por el carácter literario de sus composiciones y también por el empleo de los materiales y prácticas tradicionales.

Picasso, Matisse, Brancusi y muchos otros que pertenecen a esta generación de artistas que empiezan a hacer esculturas en el inicio del siglo XX, se contraponen a Rodin, revelando parámetros diferentes en términos de materiales, formas y proporciones. Estos artistas inspirados en las proporciones africanas – piernas cortas, torso alargado, cabeza muy grande o muy pequeña, niega los paradigmas tradicionales, los cánones del modelado del cuerpo y de la centralidad de la musculatura.

También son ellos, liderados por Picasso, quienes empiezan a hacer collage de materiales que, por su diversidad, abren un increíble campo de posibilidades. Y como Duchamp, igualmente los dadaístas incorporarían el objeto natural a la categoría de objeto artístico.

Así, entre el final del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX existió este período conocido como “vanguardia histórica”, protagonizada por diferentes movimientos y artistas que romperán con la idea tradicional del arte.



31. Marcel Duchamp  
La fuente.1917



32. Man Ray  
Regalo.1921



33. Meret Oppenheim.  
Object. 1936

En la escultura esa ruptura se da en el **lenguaje** (formas abstractas; orgánicas y geométricas), a través de los **materiales** (pobres,

sintéticos, industriales...), a través de las **técnicas y procesos** (ensamblado, apropiaciones, procesos industriales...) y también a través de la **intención** (desde puramente estética hasta social y política). A partir de ahí, el trabajo del escultor que consistía en dar forma a la materia a través de unos procedimientos específicos, como cincelar, modelar, tallar, se enfrenta al concepto de **construir**. La acción de construir va a desarrollar nuevos procedimientos escultóricos, como armar, montar, fabricar o edificar. Así, construir es la acción de la escultura contemporánea.

Con todo esto la escultura, pulverizada por los efectos evolutivos de esta transformación, no pudo mantener las técnicas tradicionales para las nuevas ideas, abre su campo a nuevas perspectivas, integrando nuevos materiales y absorbiendo nuevas conceptualizaciones. No es exclusivamente Carrara quien produce el material, no es más el vientre de la tierra quien destila el mineral, sino el cuerpo del hombre, el animal-máquina, la profundidad de las entrañas. La grasa, la miel, el fieltro, el pelo, la carne de res; los huesos de animales, los cuerpos, el tiempo, los gestos, las palabras, las acciones, el espacio, la luz, la naturaleza, lo real por entero, son considerados materiales de los cuales es preciso extraer formas.

En la profusión, en la riqueza, en la diversidad de los años 1960 y 1970, se amplía el lenguaje del arte, más precisamente del lenguaje escultórico, su campo es expandido, los objetos son derivados, recuperados, reciclados, destruidos, trabajados, modulados. En otro campo estilístico distinto se pueden encontrar ejemplos de esculturas partiendo de la representación de objetos concretos, como son las piezas trabajadas por los artistas del "pop art", como las esculturas blandas de Claes Oldenburg,



34. Claes. Oldenburg.  
Retrete fantasma. 1966



35. J. Beuys.  
Silla con grasa, 1970



36. Tony Cragg.  
Snack. 1975  
Técnica de  
Construcción

El cambio crucial desde los materiales a los objetos reales fue un retroceso a un nivel de compromiso con elementos de la cultura de

masas y puede describirse como una reinversión en las formas del arte conceptual con contenido narrativo o social.

Así era reconocido el importante cambio en los criterios que según los cuales se podía clasificar como arte un objeto tridimensional. El artista británico Tony Cragg, en los inicios de los años setenta construía sus piezas apilando materiales diversos, trozos de madera, juguetes de plástico, objetos de la vida real que iba encontrando y creando modelos formales.

El dominio de lo conceptual implicaba una variedad de experiencias: objetos, múltiples, arte postal, fotocopias, audiovisuales, video-arte, arte digital, artes gráficas etc. La vertiente minimalista, entretanto, mantenía lo esencial de las proposiciones conceptuales, pues la pintura y la escultura fueron retraducidas en experiencia plástica pura, reducidas a estados mínimos, morfológicos, perceptivos y significativos.

Según Celso Favareto, *“La radicalidad minimalista es tan ejemplar como el anti-arte. Es el límite del desarrollo surgido de la crisis de los sistemas visuales.”*<sup>70</sup> La monumentalidad y la auto-referencialidad del minimalismo problematizan la circulación de las obras, no más para un público consumidor sino hacia las instituciones, los museos y los lugares públicos. Para él *“Lo minimal exige tensión reflexiva y evidenciación pública para que acontezca su eficacia plástica.”*<sup>71</sup>

Después del minimalismo llega el posminimalismo y empieza el proceso de desmaterialización de la obra de arte, y a partir de ahí se

---

<sup>70</sup> FAVARETO, Celso. En: Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX. Instituto Cultural Itaú. São Paulo, 1997. p: 114.

<sup>71</sup> *Ibidem.*

genera el Proceso Art o Antiforma, que teorizado por Robert Morris, defendía un tipo de escultura donde la naturaleza del material estuviese de acuerdo con el estado psicológico del artista y el devenir de la naturaleza, enfatizando tanto la fase de concepción como la realización de la obra.



37. Robert Morris. Sin título  
(viga en forma de L) 1965



38. Eva Hesse. Acceso II. 1967

Esta ruptura de la noción tanto del arte como lenguaje, como del arte como deconstrucción de los lenguajes o de los códigos hegemónicos de la visualidad, abrió espacios para la introducción de materiales venidos de las más diferentes procedencias y la apropiación de objetos completamente desvinculados, hasta entonces, del universo canónico del arte.

*“La escultura empezó a estar formada por desperdicios de filamentos amontonados en el suelo, leños de secoya serrados y transportados a la galería, o toneladas de tierra excavada del desierto, empalizadas de troncos rodeadas de bocas de incendio, la palabra escultura empezó a ser más difícil de pronunciar”<sup>72</sup>.*

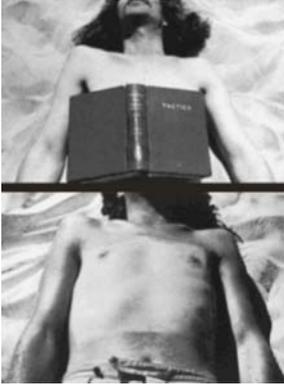
<sup>72</sup> KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. En: La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Alianza, Madrid, 1996. p. 292.



39. Robert Smithson. Mapas cristal. Espejos, grava con grietas y polvo. 1968

Las actitudes y los gestos devienen formas a través de las performances. Los objetos interrelacionan con el espacio creando las instalaciones. Los materiales de estos artistas son la riqueza humana, la diversidad de lo real en sus modalidades, la potencialidad de los sujetos y de sus propias vidas, usando lo real tal como es para de ahí hacer otra instancia transfigurada.

Los propósitos son lúdicos, subversivos, metafóricos, anecdóticos. La broma, la cita, el juego de palabras, el azar, la libre asociación, todo está permitido, todo es posible, y el instrumento para la realización es la voluntad del artista.



40. Oppenheim. Posición de lectura para una quemadura de segundo grado. Performance. 1970



41. Jannis Kounellis. Doce caballos vivos. Instalación. 1969



42. Richard Serra. Splashing (Salpicadura). Plomo. Galería de Leo Castelli, Nueva York, 1968

En este sentido los artistas no necesitan ser escultores ni modeladores virtuosos de la forma y del trabajo con la materia para hacer una obra escultórica, como ha dicho Celso Favareto: *“...necesitan de proposiciones, de experiencias espacio-temporales, muchas veces multisensoriales, tendientes a relacionarse con el espectador, convertido el acto de hacer en una actitud intelectual y en un compromiso ético.”*<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup>FAVARETO, Celso. . Op.cit. p: 116

## 1.2 Nuevos conceptos para nuevas concepciones

*“Una definición de escultura tan frecuente como “el arte de los volúmenes en el espacio” necesitaría una inmediata revisión ya que la característica más acusada desde los años sesenta ha sido, en muchas obras escultóricas, la imposibilidad de definir una silueta concreta, de dotarlas de un contorno que profile un volumen determinado.”<sup>74</sup>*

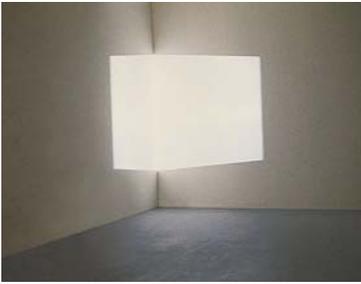
J. Maderuelo

En la actualidad hay un gran número de publicaciones sobre la escultura contemporánea, cuyos títulos contienen preguntas relacionadas con la expansión del concepto escultórico, tales como: “¿Qué es la escultura moderna?” “¿Qué es la escultura, hoy?” “¿Dónde está la escultura?” “¿Qué puede ser una escultura?” etc. ¿Podemos responder que una escultura en la contemporaneidad puede ser una simple línea en el terreno excavada por Walter de María en un desierto? ¿Puede ser una línea física pero invisible hacia las profundidades de la tierra? ¿Puede una escultura ser sólo de luz, de sonido, de palabras dichas o escritas, así como también puede hacerse una escultura introduciendo, de forma real, el cielo, los rayos, los relámpagos? ¿La escultura puede ser un gesto, una situación, como la “escultura social” de J. Beuys, o las “esculturas vivientes” de los artistas Gilbert & George, las “situaciones construidas” de los situacionistas, puede ser el “Salto al vacío” de Yves Klein? La escultura hoy no necesita siempre de un cuerpo físico, pueden ser “esculturas virtuales”, denominadas así por William Latham las imágenes generadas por el ordenador.

---

<sup>74</sup> MADERUELO, Javier. La pérdida del pedestal. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1994. p: 23.

¿Entonces cómo podemos definir hoy lo que es una escultura? Nos encontramos en el mismo punto de referencia que nos señaló Rosalind Krauss *“Y así contemplamos el pozo en la tierra y pensamos en que sabemos y no sabemos lo que es escultura.”*<sup>75</sup> O entonces entendemos la escultura hoy como se refiere Alfonso Masó:



43. James Turrel. Afrum I. 1967  
Espacios de luz



44. Robert Morris. Observatory. 1971  
Intervención en la naturaleza

*“Según la combinación de elementos reflejantes la escultura llega donde nosotros queremos. Nosotros llegamos donde quiere la escultura que lleguemos. La escultura y nosotros es la misma cosa.”*<sup>76</sup>

Pues, como afirma Luis Doñate Barea en su texto “El contexto en la estética relacional”:

*“A lo largo del siglo veinte las relaciones de la escultura con otras disciplinas artísticas han sido abundantes y fecundas. La escultura ha estado en el transfondo de comportamientos creativos como instalaciones, performances, actions, o de determinadas actitudes de la fotografía y el video recientes... Así la noción de escultura ha roto las barreras de una definición*

<sup>75</sup> KRAUSS, Rosalind. Op. cit., p: 292.

<sup>76</sup> MASÓ, Alfonso. Qué puede ser una escultura. Grupo Editorial Universitario. Granada, 1997. p: 167.

*específica para extenderse, de alguna manera, por territorios afines*".<sup>77</sup>

Actitud, acción, performance, instalación, etc. son considerados hechos escultóricos en la ampliación del lenguaje en el arte contemporáneo, debido a la relación de espacio/tiempo. Abriendo con esto un abanico de nuevas prácticas y nuevos conceptos y definiciones en el campo de la escultura, las cuales, considerándose importantes, se encuentran aquí definidas para mejor advertir sus distinciones cuando sean abordadas a lo largo del cuerpo de esta investigación.



45. Manzoni. Escultura  
Viviente. 1961

Piero Manzoni cuando decide firmar sobre las personas transformándolas en sus “Esculturas vivientes” es una *actitud escultórica*. Las fotografías de autoría de los artistas Bernd y Hilla Becher. presentadas y premiadas como esculturas en la Bienal de Venecia en 1990, son *actitudes escultóricas* También es una *actitud* lo que hicieron Gilbert y George, Cuando en los años setenta decidieron compartir el resto de sus vidas y convertirse en una escultura humana, centrada en sus propias imágenes, en sus sentimientos y en sus experiencias.

<sup>77</sup> DONATE, Luis Barea. El contexto en la estética relacional. Catálogo ¿“Qué es la escultura hoy? 1º Congreso Internacional Nuevos procedimientos escultóricos. UPV,Valencia, 2002.

Podemos entender como **actitud** artística cuando el artista defiende y/o impone una posición suya respecto a la transformación de un concepto, técnica o lenguaje del arte a través de una acción, de apropiación de objetos o de un cuerpo que puede ser el suyo o no. El acto de apropiación del objeto transformándolo en el *ready-made* por Marcel Duchamp es considerada una actitud escultórica.

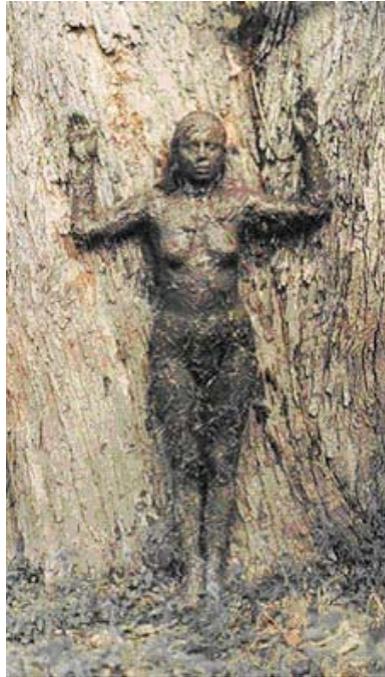


46. Acción. Marina Abramovic. Star. 1994

En la **acción** el artista expresa la idea practicándola con su propio cuerpo o en su propio cuerpo. Acto muy utilizado por los accionistas vieneses en los años sesenta. Dentro de estas prácticas está la performance.

Derivando con cierta distancia de los teatros alternativos y de los happenings de los años sesenta, la performance es una forma artística que combina elementos de teatro, música y las artes visuales reivindicando una trasgresión de las formas tradicionales del arte.

En el arte de la **performance** el artista es la propia obra. La performance utiliza el cuerpo, los datos sensoriales, la palabra, el gesto y los comportamientos sociales. En una performance el artista no hace una representación teatral, es él el discurso, la materia y el soporte de la obra.

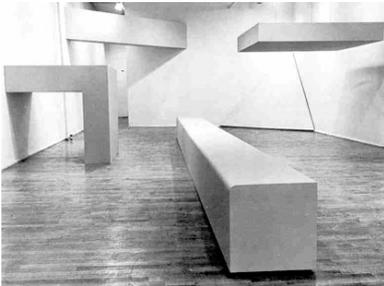


47. Ana Mendieta  
Árbol de la vida  
Performance  
1973

**Instalación** es la obra creada en un espacio concreto a partir de un concepto y/o de una imagen visual estableciendo una interacción entre los elementos introducidos y el espacio, donde todo es considerado la obra, o sea, las ideas, los elementos, el espacio y las relaciones que se establecen entre ellos.

Las situaciones ambientales realizadas por los artistas minimalistas fueron las primeras experiencias del arte en el lenguaje de la instalación, según las características de las prácticas minimalistas, tal como explica Anna Maria Guasch: *“El carácter procesual y temporal que se fue apoderando del minimalismo no sólo afectó a la relación*

*entre él y la obra, sino a las relaciones obra/espectador/espacio circundante. La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circunda ...de la acción/reacción del espectador.”*<sup>78</sup> Características encontradas en las obras minimalistas de los artistas Rober Moore, Sol Le Witte, Donald Judd, Dan Flavin.



48. Robert Moore. s/título. 1964



49. Donald Judd. Untitled, 1976.

Según Johnstone, el término “instalación” surge en 1964 para designar una obra del artista minimal Dan Flavin, una composición con lámparas de neón instaladas en la sala, iluminando el espacio en que estaban los espectadores, convirtiendo la sala de exposición en la obra. En un arte instalación la ocupación del espacio se convierte en el tema fundamental, la obra es creada en función del espacio donde se va a instalar. El espacio en la instalación se torna el referente escultórico.

<sup>78</sup> GUASCH, Ana Maria. Op.cit. , p: .29



50. Louise de Bourgeois. Articulated Lair. 1986.  
Instalación. 281.7 x 655.7 x 555,6cm



51. Anselm Kiefer. Mujeres de la revolución. 1992  
Instalación. Camas de plomo, fotografías y textos que  
aluden a las figuras de estas mujeres que habla él.



## 2. La relación escultura y ciudad

### 2.1 Los Principios

*“Al atravesar una gran ciudad, con muchos siglos de civilización, nuestros ojos son llevados a lo alto, pues en las plazas, en los ángulos de los caminos, personajes inmóviles, mayores que aquellos que pasan a sus pies, nos cuentan en lenguaje mudo la fastuosas leyendas de gloria, de la guerra, de la ciencia y del martirio. Algunas muestran el cielo, al que siempre aspiraron; otras designan la tierra, de donde se alzan. Agitan o contemplan lo que fue la pasión de sus vidas y que resultó en su emblema: un instrumento, una espada, un libro, un arma... El fantasma de piedra se apodera de nosotros por algunos minutos, y nos obliga en nombre del pasado, a pensar en las cosas que no son de esta tierra.”<sup>79</sup>*

C. Baudelaire

En la historia de las ciudades siempre ha existido el **monumento**<sup>80</sup> como una demanda social, significativo de la relación de cada momento en el tiempo y el espacio. Primero, materializado en dólmenes, estelas, tótem, los monumentos eran colocados a lo largo de los caminos para orientar y proteger a los viajeros. Con la mitología griega este arquetipo pasa a ser representado en la figura de Hermes, el Dios protector de los caminos.

Esta idea de protección y orientación agregada a los monumentos perdura por todo el periodo medieval, sólo en el Renacimiento con la desvinculación de lo sagrado y de lo profano y la separación entre el presente y el pasado, entendido como tiempos diferenciados, el monumento pierde su connotación religiosa ganando un significado

---

<sup>79</sup>BAUDELAIRE, C.A. Modernidade de Baudelaire. En: Brissac Peixoto, Nelson: Paisagens Urbanas. Ed. Senac São Paulo y Ed. Marca D'Água. São Paulo, 1998. p:130.

<sup>80</sup> En su etimología la palabra monumento – en latín, monumentun – deriva del verbo monare o monio , que significa revelar, señalar o advertir.

cultural al estilo cultura greco-romana, asumiendo a partir de ahí el papel de testigo de la historia.

Así por muchos siglos la estatua como monumento tradicional, demarcó los rincones de la ciudad, atestiguando lo que ahí se hizo, lo que ahí ocurrió. El hecho de una persona o un acontecimiento que determinó el destino de todos eran impresos para siempre en figuras hechas de piedra o bronce. Eran, en su mayoría, propuestas estatales impuestas por el gobierno, un arte ordenado y financiado por el Estado. Su función principal era la conmemoración y, generalmente eran concebidas de acuerdo con las condiciones del entorno.



52. Columna de Marco Aurelio. Roma, 176 /192 dC. Monumento para conmemorar las Vitoria del emperador en las guerras germánicas, hechos narrados en relieve en la columna. 30m.

En virtud de esta lógica, Rosalind Krauss ha definido el monumento con las siguientes palabras:

“...es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar. *Dado que*

---

*funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional.*<sup>81</sup>

Así, desde lo alto de sus pedestales, ellos orientaban a aquellos que pasaban por las calles, buscando su camino o, como refiere O. Arantes, “*Encarnaban el alma de la ciudad como factores de la memoria colectiva que figuraron su imagen.*”<sup>82</sup>

Con el desvanecimiento de la lógica del monumento, que fue ocurriendo a partir de finales del siglo XIX, el monumento entra en el espacio del que podríamos llamar “su condición negativa” en una especie de deslocalización, de ausencia de habitat, una absoluta pérdida de lugar.

Entramos en el arte moderno, en el período de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida del lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente auto referencial, dos características de la escultura moderna en el espacio de la ciudad, revelando su condición nómada, y de ahí su significado y su función.

Este nuevo poder de representación generó la posibilidad de estructurar novedosamente los elementos simbolizadores de la ciudad. La escultura empieza a ser reconocida por un cierto carácter

---

<sup>81</sup> KRAUSS, E. Rosalind. “La escultura en el espacio expandido”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editora, 1996, p.293.

<sup>82</sup> ARANTES, O. *Arquitetura simulada. O olhar*. En: Brissac Peixoto, Nelson: *Paisagens Urbanas*. Ed. Senac São Paulo y Ed. Marca D’Água. São Paulo, 1988.

simbólico y expresivo derivado del uso de nuevas técnicas y nuevos materiales (hierro, acero inoxidable, corten, fibra de vidrio) y a través de la representación de sus propios materiales o del proceso de su construcción, la escultura representa su propia autonomía.

## 2.2 La escultura en la ciudad moderna. Obra pública en espacio privado

*“Un monumento en el medio de una plaza mata la plaza  
y los edificios que están alrededor”<sup>83</sup>*

Le Corbusier

La dejadez del movimiento moderno con los espacios públicos, o mejor, los vacíos urbanos muchas veces sin especificación de función, determinados por la arquitectura, traería consecuencias para la escultura. La ciudad construida por el Movimiento Moderno ha desatendido el espacio público, y este se ha diluido en avenidas de tránsito y genéricas zonas verdes sin personalidad, mientras que los restos supervivientes naufragan en el anonimato y la desvalorización.

Los paisajes urbanos resultan pobres en cuanto a calidad cívica son poco accesibles. La presión sobre el entorno se produce en escalas cada vez mayores, acentuándose la concentración, la densidad de todo tipo de elementos y la hegemonía del mercado, en un proceso convergente con la incapacidad de la ciudad para dar respuesta proporcional a los nuevos desafíos en términos urbanísticos, arquitectónicos, de equipamiento y mobiliario urbano, de infraestructuras e identidad sociocultural.

El espacio público a retrocedido y perdido calidad, mientras asistimos a una gran demanda sobre plazas y calles en forma de colonización publicitaria y de la privación creciente del espacio público desarrollado de forma entrópica, con notables déficits estéticos.

---

<sup>83</sup> Le CORBUSIER. Por una arquitectura. Ed. Perspectiva, Sao Paulo, 1977. p. 137

Formas y colores heterogéneas, de muy dispar calidad, se repiten masivamente, invaden la ciudad y conforman el paisaje visual urbano.

En este escenario la relación de la escultura con el ámbito urbano/público en la modernidad no tiene ningún sentido, las obras son ubicadas sin ninguno estudio previo, así se quedan sin expresividad, demuestran una total incompatibilidad con las formas arquitectónicas modernas.

Muchas obras acaban no siendo vistas a la primera mirada, relegadas a desaparición en la ciudad de imágenes gracias a la inserción de publicidad que empieza a construir en este momento la nueva monumentalidad para el espacio público. La escultura pierde su espacio en el espacio abierto de la ciudad, y se torna subordinada a entornos de edificios consolidados.

Así las esculturas modernas no atraen la atención ni tampoco demarcan el lugar de ubicación, pues, no establecen ninguna relación con el entorno, pudiendo estar en cualquier lugar, más bien parecen estar perdidas o abandonadas. Como observa Douglas Crimp al entrevistar Richard Serra en 1980: *“Ciertamente, las particularidades de los lugares (site specific), fueron importantes en la historia de la escultura pública, y fue esencialmente abandonada durante el periodo moderno”*.<sup>84</sup> En 1937, el memorial de Tirgu-jiu propuesto por Brancusi quiso recuperar para la escultura el protagonismo.

---

<sup>84</sup> SERRA, Richard y CRIMP, Douglas. Richard Serra's Urban Sculpture, (entrevista, 1980). In: Serra: Writings/ interviews. Univ. Of Chicago Press. P. 226



53. Brancusi. Puerta del Beso, Mesa del silencio, Columna sin Fin. Parque Targu-jiu. Conjunto escultórico. 1937-1938

Brancusi propone una serie de esculturas en una sola estructura monumental, un conjunto que está relacionado activamente con el paisaje que le rodea. Abriendo así el espacio público de la modernidad. Como ha dicho Rosalind Krauss:

“Esta obra supera claramente uno de los grandes problemas de la escultura moderna: la monumentalidad. Ningún escultor moderno (salvo Brancusi) ha sido capaz de trabajar a gran escala más allá de un mero engrandecimiento de pequeños objetos, sobrepasando ampliamente los límites de su integridad estética; y todos esos objetos que pensamos de Picasso o de Calder, de Henry Moore o de Debuffet se nos aparecen como maquetas llevadas a dimensiones desproporcionadas en relación a su contenido plástico.”<sup>85</sup>

En los inicios de los años sesenta, generado por la gran preocupación en torno a la situación desordenada de la ciudad, se formula toda una programación destinada a un nuevo enfoque de rehabilitación de los espacios de las ciudades. En este sentido nace,

<sup>85</sup> KRAUSS. Rosalind. Qu'est-ce que la sculpture moderne?, Ed. Centre Pompidou, 1986, p. 253

por ejemplo, la llamada “Ley de la plaza” en 1961 en la ciudad de Nueva York. Esta Ley se basaba en ofrecer bonificaciones a los constructores que incluyeron espacios abiertos en sus edificios.

Ello supuso la realización de pequeñas plazas o patios delanteros que se convirtieron en puntos de localizaciones de los nuevos escultores públicos. Y otra vez la escultura se torna esclava de la arquitectura, pues la arrogancia y la superioridad con que la mayoría de los arquitectos que necesitan “poner algo” en sus proyectos, encargan ese “algo” a un escultor, sin que el escultor pueda alterar en lo más mínimo el proyecto de ubicación y el entorno que va a rodear a su obra, impide a la escultura ejercer su papel en esa colaboración que es enriquecer el espacio público.

Los criterios modernistas tales como la libertad del artista, el espíritu instintivo o la unicidad y exclusividad de la obra no contemplan ni el lugar ni los intereses del espectador e ignoran los contenidos, la audiencia y proceso de adquisición de especificidad del emplazamiento. Este contexto impidió a los artistas de las vanguardias desarrollar proyectos que actualizasen el debate en la calle entre lo simbólico y lo funcional. Sin un estudio del lugar de emplazamiento las esculturas fueron simplemente ampliadas, saliendo del taller del artista para el espacio público, añorando el entorno tal como el entorno las añoraban.

De forma que el tipo de arte de estos espacios, como ha dicho Maria Luisa Sobrino: *“deben ser vistos como encarnación de las ideologías oficiales y su actitud hacia la obra plástica. Un arte concebida como*

*emblema de la cultura y signo de la salud económica que glorifica al patrocinador*<sup>86</sup>

Artistas como Picasso, Jean Arp, Joan Miró, David Smith, Henry Moore, Isamu Noguchi, entre otros, han sufrido los efectos de este tipo de colaboración, unos porque sus obras se manifestaban impotentes frente al edificio, otros por su evidente inadecuación al medio. Como comenta Richard Serra: *“Las esculturas de Noguche y Calder no funcionan por razones similares. Ellas no tiene nada que ver con los contextos en que son ubicadas. En la mejor de las posibilidades, ellas son hechas en el taller y llevadas al local. Ellas son dislocadas, “homeless”, objetos ampliados que dice: Nos representamos el arte moderno*”<sup>87</sup>

Pero con el alto grado de autoreferencialidad y baja implicación con el emplazamiento, podemos decir que estas obras son públicas por su implicación con el exterior como parte de la imagen necesaria para las ciudades modernas, o como distintivos de la ciudad o decorando la entrada del edificio, como observó Rosalind Krauss:

*“El período moderno produce monumentos incapaces de referirse a otra cosa que no sean ellos mismos como pura base o pedestal, y cuyo resultado es la auto referencia. Éstos se encuentran alejados de la vida cotidiana y ni son capaces de cumplir con su antigua función conmemorativa.”*<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> MANZANARES, Maria Luisa Sobrino. Escultura Contemporánea en el espacio urbano. Fundación Caixagalicia, Sociedad Editorial Electra, España. 1999.p: 76

<sup>87</sup> SERRA, Richard. Citado por....

<sup>88</sup> KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, AAVV. Posmodernidad, compilado por Hal Foster, Editora Cairos, Barcelona, 1985. p59-74



54. Picasso. Cabeza de mujer.  
Chicago. 1967



55. Calder. Flamingo.  
Chicago. 1974



56. Henry Moore. Chicago. 1972

### **2.3 Escultura y ciudad en la contemporaneidad, una relación ampliada**

La gran vitalidad del lenguaje escultórico en la contemporaneidad, al contrario de la movilidad de la escultura moderna, está en ese potencial del dominio del espacio. Los artistas contemporáneos sustentan la no-autonomía de sus instalaciones, ni la fijación de ellos en donde no deben ser libres los cambios sin la relación con el espacio y el tiempo. Un trabajo *in situ*.

La escultura desde siempre se involucró en un proyecto de diferenciación del espacio en que actúa, variando entre momentos más cerrados, donde se resolvía internamente, y momentos más abiertos, donde el diálogo con el entorno es constituyente del trabajo.

Fue en la década de 1960 que la historiografía del arte público identifica un momento decisivo en la evolución de la escultura: un tiempo de reacción y rehabilitación renovada. La escultura baja del pedestal y se ve obligada a plantearse el “alrededor”, tanto en el espacio arquitectónico como en el espacio de la naturaleza. Era necesario escapar de las tradicionales definiciones centradas en la autonomía y auto referencialidad del movimiento moderno, y a través de su negación misma la escultura se amplía hacia el emplazamiento.

*“Las rupturas producidas a lo largo de esta década y que culmina en la siguiente no sólo provocaran la búsqueda de nuevos lenguajes artísticas, sino también la expansión de las formas artísticas, y muy especialmente el ensanchamiento del contexto en el que solía exhibir la obra de arte. En esta situación el paisaje, en su acepción más amplia, se convirtió en el entorno*

*inmediato en el que intervenir: el paisaje rural con huida de un mundo no aceptado y el paisaje urbano como constatación y aceptación de un mundo tejido en el entramado de las ciudades. Y es precisamente de ahí de donde parte una clara reflexión sobre la ciudad como detonante y como envoltura de un arte urbano que tendrá en cuenta todo lo que constituye la ciudad, desde su estructura arquitectónica y urbanística hasta su condición social, pasando por las condiciones históricas, geográficas y meteorológica que las caracterizan.*<sup>89</sup>

Entre los años de 1960 y 1970 surge una nueva generación de artistas como Oldenburg, Smithson, Christo, Richard Serra, Richard Long entre otros, que mediante la búsqueda de una relación más activa y radical entre escultura, lugar y significación, proponen proyectos de los cuales no solamente se preocupan con el lugar en sí, sino también con las referencias topográficas, urbanas y sociales en una parte constituyente de la obra.

Las razones aducidas para explicar este salto han sido variadas: desde la voluntad de los creadores de dar una respuesta crítica al sistema comercial del mundo del arte, encabezado por las galerías, hasta el deseo utópico de restablecer, una vez más, los vínculos entre arte y vida, pasando por el propósito de familiarizar y aproximar al ciudadano el arte, sin dejar de lado la voluntad de hacer más humanas y habitables las ciudades despersonalizadas derivadas del Movimiento Moderno. Ellos *“reclaman el actuar sobre la paisaje misma, inscribirse en ella como actor, a riesgo de no ser más mediadores.”*<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> PICAZO, Gloria. El desafío del arte urbano. En LH ART, Catálogo de exposición, 1989. p: 22

<sup>90</sup> ZARZA, Daniel. Urbanismos: En torno a la escultura. Catálogo “Ciudades sin nombres. Comunidad de Madrid, 1998. p. 31

Estas propuestas de arte en los años sesenta y setenta, de acuerdo estudios realizados por Rosalind Krauss, se presentan en los siguientes términos:

- La propia escultura
- Emplazamientos señalizados; en este están las obras “Spiral Jetty” de Robert Smithson- 1970, “Doble Negative” de Michael Heizer- 1969, las intervenciones de Christo y Richard Long
- Las construcciones en emplazamientos; situando ahí las obras *in situ* de Robert Smithson
- Las estructuras axiomáticas interacciones en el espacio arquitectónico, como las reflexiones de Robert Morris, Cal André, Richard Serra y Bruce Neuman

A través de este estudio Rosalind Krauss escribe el ensayo “La escultura en el campo expandido”, publicado en 1979 en la Revista October, y más tarde, en 1985, es recogido en su libro “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths”.

Rosalind Krauss habla de un campo expandido que sitúa la obra entre lo que es “paisaje” y “arquitectura” y su negación “no arquitectura” y “no paisaje”. Así la **escultura** comprende el no paisaje y las no arquitectura; los **emplazamientos señalados** comprende el no paisaje y el paisaje; **las construcciones en un emplazamiento** es determinado en el campo del paisaje y la arquitectura, y las **estructuras axiomáticas** constituían la arquitectura y la no arquitectura.

Este esquema de Krauss sobre la expansión de la escultura en los años 60 y 70 es completado por José Luís Brea en su artículo “Ornamento y Utopía - Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, donde él presenta un esquema similar con el propósito de da continuidad al estudio en las dos décadas siguientes.

En sus reflexiones Brea incide en los aspectos que se refieren tanto a la contextualización social e histórico como aquellos que se refieren a la semántica misma de la forma escultórica y su dimensión significativa y comunicativa.

En este sentido él trata las prácticas sociales desarrolladas en contextos urbanos, relacionados con los sujetos de esa experiencia, y la ocupación específica de los espacios de distribución social de la información, o sea, el eje de los “usos públicos”, la dimensión en que las formas se constituyen ya como signos, como lenguajes, como objetos de comunicación ínter subjetiva, cruzando la tridimensionalidad al eje de la forma de Krauss. Generando de ahí la relación naturaleza y escultura, o, tierra y mundo.

El eje establecido por José Luís Brea transfigura la forma en lenguaje, en vehículo de comunicación e interacción entre sujetos de conocimiento y experiencia, haciendo como polos las referencias a la Comunidad de Comunicación de Habermas – esfera del diálogo público y, en la Razón Pública como la definida por John Rawls: *“en definitiva, hablamos de la esfera pública en el cuál el diálogo abierto y racional entre los sujetos de conocimiento se postula todavía último*

*fundamento legitimador de toda actividad social, intersubjetiva, de toda praxis comunicativa.*<sup>91</sup>

Y como polos opuestos las referencias históricas en que Habermas designa Mundos-de-Vida, se refiriendo los mundos concretos con expresión en el propio espacio público de la ciudad. Dentro del eje Razón Pública – Espacio público se determina tres registros: 1- lo imaginario, las ideas en estado puro - el arte conceptual. 2- lo simbólico, formas en cuanto potencia de significación; el registro de las formas, las instituciones, la ley y los lenguajes. 3 – lo real, la materialización efectiva del que hay. Siguiendo estas referencias Brea establece cuatro cuadrantes:

- Espacio público / Tierra: espacio ocupado por las esculturas de los años 70 ubicadas en espacios abiertos de la ciudad y en la naturaleza.
- Tierra/ Razón Pública: trabajos realizados en el seno de una comunidad, afirmación de una identidad.
- Razón pública/mundo: el sistema de los medios de comunicación ( sistemas sociales e intersubjetividad).
- Mundo/ espacio público: arte público vinculado a la realidad efectiva de los mundos de vida en la contemporaneidad.

Haciendo un estudio más expandido que el de Rosalind Krauss, Brea concluye su estudio ubicando las distintas prácticas artísticas contemporáneas, haciendo una relación mutua entre ellas, acentuando las transformaciones formales, usos y relaciones contextual con el tejido social, como explica él:

---

<sup>91</sup>Citado por BREA, J. L., "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", en ARTE: PROYECTO E IDEAS. N<sup>o</sup>4. Ed. UPV, Valencia. Mayo 1996. p: 45

*“Así, tendremos en un primer cuadrante todos los desarrollos que han llevado a la escultura a habitar el orden de la tierra, a explorar las lógicas mismas de lo geológico – a entregarse a aquel impulso entrópico que Smithson reconocía en los nuevos monumentos. Desde el arte realizado para parques y jardines públicos, a la misma concepción de éstos y todos los desarrollos del land art y los earthworks. En últimas instancias, se trata aquí básicamente del territorio ya desbrozado por la cartografía de Krauss.*

*En un segundo cuadrante vamos a encontrar con todas aquellas prácticas que se refiere a las relaciones que los sujetos establecen entre sí a través de su propio cuerpo. Podremos aquí situar aquellas prácticas que van desde el body art y la performance hasta la propia escultura social, la reivindicación de una identidad sexual étnica o cultural, o el retorno de la escultura a una experiencia intensificada del cuerpo, como la que por ejemplo se da en Sterbak o Kiki Smith.*

*En el tercer cuadrante tenemos toda la dimensión comunicativa, y en él podríamos ubicar, siguiendo el sentido de giro, desde las prácticas puramente lingüísticas hasta aquellas que se apropian de los dispositivos de comunicación pública y distribución social del conocimiento, el media. El mail art, el radio arte, el arte que ocupa espacios publicitarios y de comunicación audiovisual o el mismo fax art encontraría en este cuadrante su ubicación- como igualmente un arte-televisión o algún futuro, pero ya inminente, “arte-internet”.*

*Finalmente, en el último cuadrante situaremos las prácticas artísticas que toman por objeto el tejido mismo de la ciudad: desde aquellas que se definen en un orden de quebrantamiento programático de la institución museística como espacio escindido de la vida cotidiana, hasta aquellas que participan de la propia organización urbanística o aquellas que orientan su potencia al desenmascaramiento de la muchas veces lucubre realidad de las relaciones sociales- y incluso se atribuyen la tarea de su transformación.”<sup>92</sup>*

---

<sup>92</sup> BREA, J. L. Ibid. p: 50

El estudio de Brea se presenta en un movimiento de expansión, en forma de espiral, todavía abierto a las transformaciones futuras, así hoy el papel de la escultura en el paisaje, sea de la ciudad o naturaleza, va más allá de su presencia en el espacio.

Hoy las creaciones artísticas en el espacio de la ciudad que nos hablan de la historia del lugar o que aportan algún elemento referente a la vida de los ciudadanos que conviven en él, son creaciones cada vez más comprometidas con la realidad, valorando el lugar y el receptor de las obras y, por ello trabajan con temas íntimamente relacionados con la identidad y la cotidianidad del público, despertando importantes aportaciones sociales a la conciencia colectiva. Su función es crear diálogos, provocar discusiones y reflexiones, es decir, crear distintas formas de promover la relación obra/ciudad/hombre.



57. Eduardo Catalano. Escultura cinética, se abre y se cierra de acuerdo el tiempo en la ciudad. Creada para ser el icono de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. 2002. Aluminio y acero inoxidable. 20m

Ejemplos de esto también son las esculturas monumentales de los artistas Jaume Plensa y Anish Kapoor en el Parque Milenio,

inaugurado en 2004 en la ciudad de Chicago en Estados Unidos, la misma ciudad que abrió su espacio para Claes Oldenburgo implantar sus primeros trabajos en contra el monumento tradicional en los años sesenta.

Estas obras se completan con la participación del público, pues tanto la obra de Plensa como la obra de Kapoor invitan al ciudadano a penetrarlas y descubrirse en la ciudad. Y mirándose en las superficies espejadas, tanto en el agua de la fuente de Plensa como en el nítido reflejo en el acero inoxidable en la pieza de Kapoor, el espectador es tomado como parte de sus piezas al mismo tiempo parte de la vida de la ciudad. Las obras, además del carácter relacional, aproximan a la gente, funcionan como monumentos en la medida en que refleja el ciudadano como el héroe de las megalópolis contemporáneas.



58. Jaume Plensa. Fuente Crown. Parque Milenio, Chicago. USA. 2004

En la Puerta Celestial, escultura del artista Anish Kapoor, de origen indio, las nociones de identidad de la ciudad son interpretadas en

distintas escalas en la estructura de la obra. Un cuerpo sólido de 110 toneladas de peso, 20 metros de ancho y 10 metros de altura, invita al espectador a entrar en su volumen, donde el entorno de la ciudad es reflejada con tanta nitidez en su superficie que la gente se ve a sí misma frente a Chicago.



59. Anish Kapoor. Puerta Celestial. Parque Milenio, Chicago, USA, 2004

Así, frente al generalizado complejo americano de no tener historia, el Parque Milenio se origina desde su propio contexto, pues a través de las actuaciones de las esculturas en su espacio, abarca las escalas urbanas de la ciudad tanto como las ciudades abarcan sus habitantes, lo que hace de él un parque que pertenezca a la ciudad en su totalidad, contribuyendo para la construcción de su identidad y de su historia.



## 2.4 El monumento escultórico. ¿Crisis o transformaciones?

Tradicionalmente el monumento escultórico expresaba las aspiraciones o la memoria política o cultural de la comunidad de una ciudad. Para ello seguía todo un patrón y estilo de presentación buscando el destaque en su sitio de ubicación.



60. Rodin. Balzac, 1897. Bronce

Cuando en su Monumento a Balzac, el escultor Auguste Rodin fundió escultura y pedestal en un único bloque, a finales del siglo XIX, fue el responsable por la primera gran transformación del monumento: la pérdida del pedestal. Rodin no sólo bajó el monumento al suelo, sino también realizó una apuesta radical; introdujo la visión del artista en la creación de las imágenes destinadas a permanecer en la memoria colectiva. Así, imponiendo un estilo personal él

irrumpe con las convenciones formales y con los cánones estilísticos del monumento tradicional.

Sí a finales del siglo XIX Rodin reivindicó libertad de creación y interpretación de un acontecimiento, en los inicios del siglo XX los constructivistas fueron más allá por crear un lenguaje propio de la vanguardia representado por las nuevas formas y técnicas y no por la evidencia del motivo. Es con ese pensamiento que Vladimir Tatlin, artista constructivista ruso, realiza en 1920 la Maqueta del “Monumento a la III Internacional”. Pero esta propuesta de Tatlin, como la Tribuna Lenin de El Lissitzky



61. Tatlin. Internacional. 1920  
Maqueta. 400cm.

se quedaron en proyectos, y, así, como Balzac y Burgueses de Calais de Rodin, fueron considerados proyectos fallidos desde el punto de vista de la función clásica del monumento por los comités que propusieron estos encargos.

Sus concepciones no académicas suscitaron la disconformidad a que estas obras ocupasen el emplazamiento previsto para sus ubicaciones. A partir de ahí se genera una gran preocupación crítica hacia los *lugares de la memoria*. Artistas, críticos e historiadores del arte, todos con sus atenciones hacia la función del monumento

escultórico tradicional. Estaba claro que la representación material de la memoria encarnada en monumentos, memoriales y conmemoraciones emergen pues como expresión de políticas de la memoria (intricadas muchas veces con el mercado) se torna a la vez en manifestación de las divisiones internas de la sociedad. El monumento no sustituye a la memoria, liberando a la sociedad del peso de recordar. Pero, como ha dicho José Luis Brea:

*“Pensemos no sólo en las estatuas de los poderosos de la ciudad, sino igualmente en los tótems, en Stonehenge, en los Mohais de la isla de Pascua, en los jardines y teatros barrocos, en las folies utopistas de Boulé o Ledouc, en la Estatua de la Libertad o en las Disneylandias contemporáneas. En todas ellas, en última instancia, la función de la escultura en el espacio público se pone al servicio de la producción o reproducción de un imaginario colectivo en el que fija un ordenamiento simbólico.”<sup>93</sup>*

En este sentido, la crisis del monumento existió sí pensarnos solamente en los monumentos de connotaciones cívicas e históricas, pues superado ese potencial simbólico que proporcionan el uso de la figuración, y siguiendo proposiciones que la vanguardia había enunciado, el monumento sigue reafirmando la independencia que la escultura al aire libre había iniciado desde el desarrollo urbanístico durante el renacimiento. Su valor en la calle no ha desaparecido, sino que se ha transformado y diversificado, como son los ejemplos de las obras de Plensa y Kapoor mencionadas en el bloque anterior.

*“Monumento y escultura pública pueden ser acreedores de connotaciones similares que nos llevarían a proclamar, tras una rápida lectura cronológica, que la segunda sustituye al primero en un momento determinado, se trata, a nuestro entender, de cuestiones*

---

<sup>93</sup>BREA, J. L. Op. Cit. p: 48

*bien diferenciadas. (...) El valor público de estas intervenciones vendrá definido no por la sola presencia de su imagen sino por los debates y usos que en ellos desarrollar la comunidad que las acoge.*<sup>94</sup>

En este sentido se refiere Ariadna Castellarnau:

*“Dentro del espacio de la ciudad, los monumentos conmemorativos y los memoriales constituyen la máxima expresión de la voluntad colectiva. Este tipo de construcciones quieren ser puntos fijos en medio del aspecto cambiante y dinámico del entorno urbano. Actúan como contenedores de la memoria y como referentes significativos de la historia de la ciudad. Los memoriales y los monumentos conmemorativos constituyen una buena base desde la que hablar sobre el papel de la memoria en las sociedades contemporáneas y sobre los métodos de representación del pasado.*<sup>95</sup>

Para ilustrar este debate recorreremos dos intervenciones en la ciudad de Salvador de Bahía, Brasil, donde tanto el monumento con carácter tradicional clásico como la escultura pública con carácter contemporáneo demarcan su territorio haciendo con que la población reconozca en ellos la condición de marcos de identidad y de memoria en la ciudad.

El “Monumento ao 2 de julho”, fue implantado en la ciudad en 1895, dos años antes de que Rodin presentara su monumento a Balzac, obra que generó toda una discusión en torno al fin del monumento escultórico tradicional. Así ubicado en el centro de la ciudad de Salvador, el “Monumento ao 2 de Julho” fue hecho para celebrar el día 2 de julio de 1823, día de la victoria de los brasileños a favor de la

---

<sup>94</sup> ARNAIZ, A., ELORRIAGA, J., LAKA, X., Y MORENO, J., “Escultura pública: tensión entre lo simbólico y lo funcional” en Presencias en el espacio público contemporáneo. Ed. Universitat de Barcelona, 1998. p. 87

<sup>95</sup> CASTELLARNAU, Ariadna. Op.cit . p: 9

independencia de Bahía contra la dominación portuguesa que, todavía continuaba aunque Brasil ya tenía proclamada su independencia de Portugal un año antes, en 1822.



62. Carlos Nicoli. Monumento ao 2 de Julho (monumento al 2 de julio).  
Salvador, Bahia, Brasil. 1895. Mármol, hierro y bronce.

Con tal propósito, el Monumento presenta en sus veintinueve metros de altura, siendo el más alto monumento escultórico de Brasil, todas las reglas de un monumento clásico, contiene en sus tres componentes; base, columna y figura principal que se queda sobre la columna, signos, símbolos, inscripciones y alegorías que remiten a los acontecimientos referentes a las batallas entre los brasileños y

portugueses. Pero esa condición de monumento clásico, pasado los años, no dejó que su mensaje asumiese un carácter antiguo y sin despropósito, ni tampoco que el desarrollo de la ciudad en la contemporaneidad invadiese su espacio.

El “Monumento ao 2 de Julho” representa para la población de Bahía no solo un monumento que celebra un acontecimiento en su historia sino que es el marco de la fuerza de la gente brasileña como también el reconocimiento y aceptación de una identidad, una cultura auténtica y única aunque formada por la miscegenación de otras culturas. Así el icono de su contemporaneidad está en la representación del héroe de la guerra que no es ningún emperador, ni tampoco ningún político de la época, la figura principal del monumento es la gente brasileña representada por la figura del “cabloco”, raza generada de la mezcla del indio con el blanco. Manteniendo así la relación de identidad con la población.

La segunda intervención es una escultura ubicada en un sitio donde ha sido construida la primera Catedral del Brasil. Esta iglesia fue destruida en 1933, cuando la ciudad de Salvador sufre una de sus grandes transformaciones urbanas al servicio del progreso.

Con el título “ A cruz caída” la escultura que es una cruz hecha en acero inoxidable refleja este acontecimiento. Así, en la condición de una escultura pública contemporánea, desprovista de cargas simbólicas y alegorías, no cuenta ninguna historia. “A cruz caída” demarca en su “site específico”, la memoria de un acontecimiento que hace que la población de la ciudad refleje sobre un acto que ha hecho borrar de la ciudad un gran signo de su comunidad, un acto impensado por la exigencia de una necesidad del momento.



63. Mario Cravo Neto. “A cruz caída”(La cruce caída).  
Salvador, Bahía, Brasil. 2004. Acero inoxidable

El desarrollo de la escultura pública como monumento, desde los años sesenta demuestra su preocupación en trabajar su propia desaparición. Así desde la escultura auto-destructible de Tinguely “Homage to New York”, se han proyectado, hasta nuestros días, una multitud de obras planteando el mismo tema, aunque utilizando diferentes denominaciones: escultura auto-destructible, anti-

monumento, contra-monumento, que, paradójicamente, tienen como finalidad recuperar la capacidad de significación que la escultura puede conferir al espacio público.



64 JeanTinguely. Homage to New York. Escultura auto-destructible.1960

Determinados artistas revisan no sólo las formas sino también los valores ideológicos que pueden legitimar los monumentos conmemorativos en las sociedades democráticas, esto es, si es posible la conmemoración, y, en todo caso, qué conmemorar y como hacerlo. Un ejemplo paradigmático en la revisión formal del monumento desde esta perspectiva es la planteada por Maya Lin en su memorial a las víctimas de la guerra de Vietnam construido en Washington en 1981, el célebre “The Vietnam Veterans Memorial”.

“The Vietnam Veterans Memorial”, es un ejemplo de cómo se puede ser un monumento contemporáneo sin renunciar a la función conmemorativa de carácter nacional. Es un monumento que no se eleva sobre el suelo, su eje no es vertical, sino horizontal, no tiene la ostentación emblemática ni tampoco la presencia arrogante, características fuertes en el monumento tradicional.



65. Maya Lin. The Vietnam Veterans Memorial. Washington, 1981

El monumento “The Vietnam Veterans Memorial” está constituido en dos paredes que se articulan formando una V con un ángulo interior de 132 grados. En estas paredes de granito negro pulido, tal como un muro de contención, están grabados, con una impecable letra de estilo romano, los nombres de los 57.000 soldados de los Estados Unidos que murieron en la guerra del Vietnam.

Menos conocida, pero en la misma línea, es también la obra de Stanley Saitowitz “The New England Holocaust Memorial” realizada en 1993. Ambas obras incorporan la participación del público, profundizan en la dimensión arquitectónica de la escultura, democratizan el objeto de conmemoración alejándolo del héroe colectivo y crean lugares de identidad y significado para la comunidad.

*El contra-monumento* es una práctica de concebir una obra en referencia a la memoria de un acontecimiento que empezó en los años ochenta entre los artistas de Europa y Estados Unidos. El discurso contemporáneo del contra-monumento es aludieren en general la noción de redención o de aceptación cómoda del pasado. Su objetivo no es consolar sino provocar, no es permanecer inalterable sino cambiar, no es ser eterno sino desaparecer, no es ser ignorado sino demandar la interacción de quienes lo vean, no es permanecer puro sino invitar a su propia violación y desertificación.

El *contra-monumento* expresa más bien la complejidad de la pluralidad de la memoria a la vez que intenta comprometer al espectador y generar reflexión. Así el contra-monumento se burla de los preciados convencionalismo de las memorias para toda la vida, es un monumento efímero. Como se refiere Mau Moleón:

*“El contra-monumento refuta esta premisa de permanencia y de verdad a través del tiempo, celebrando su impermanencia, al mismo tiempo que hace alusión a la naturaleza contingente de todo significado y memoria. Pero paradójicamente, resistiéndose a su misma razón de ser, el contra-*

---

*monumento revitaliza la idea misma de monumento,  
aunque sea en su condición negativa.*<sup>96</sup>

Hay ejemplos significativos de esta práctica tales como el Negative-form Monument, de Horst Hoheisel hecho para la Aschott-Brunnen de Kassel en 1987. Su obra se basa en la recuperación de la memoria de un antiguo monolito- una pirámide neogótica - destruida por el nazismo por haber sido hecha y regalada a la ciudad por Sigmund Aschrott, de origen judío. El contra- monumento se constituye entonces en la reproducción de la forma en negativo de una fuente para ser rellenada de agua que cae hacia su interior, un agujero que parte del suelo en profundidad alcanzando la misma dimensión del antiguo monolito de 1908.

Otro ejemplo es el monumento contra el fascismo en la ciudad de Hamburgo en Alemania, es el “Hamburg Monument”, una obra de Jochen Grez y Esther Grez. El monumento se auto consume, se va hundiendo en el suelo a medida que el público toma participación en él escribiendo sus mensajes hasta desaparecer. El público toma conocimiento de su acción a favor de la desaparición del fascismo a través de una placa escrita en varios idiomas.

---

<sup>96</sup> MONLEÓN, Mau. La experiencia de los límites. Híbridos entre esculturas y fotografías en la década de los ochenta. Deputación de Valencia, Institución Alfons el Magnànim, Valencia, 1999. p.139



Inauguración – octubre de 1986



octubre de 1988



octubre de 1990



octubre de 1992



octubre de 1993

66. El contra-monumento Hamburg Monument, contra el fascismo  
Autores -Jechen Grez y Esther Shalev Grez. Hamburgo – Alemania, 1986

## 2.5 Nuevos comportamientos escultóricos. Nuevos conceptos y nuevas definiciones

En la actualidad la relación escultura/ciudad va evolucionando un proceso de maduración que influye tanto en las prácticas como en el discurso de los artistas, enriqueciendo a unos y a otros, aunque no sea una trayectoria lineal, sino de convivencias heterogéneas y resultados y sucesos aislados, primando, ciertamente, los resultados más pobres, pero proyectándose una línea de apertura escultórica que avanza hacia formulaciones más ricas en los 80 y 90, cuando este tipo de respuestas artísticas comienzan a categorizarse a través de formulaciones críticas.

Estaba ya en marcha una nueva dirección de arte público que reorientaba el concepto del lugar, interpretado por Lucy R. Lippard como un “emplazamiento social con un contenido humano” por lo que reclama *“un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, Psicológicas, económicas, políticas...”*<sup>97</sup>. En este sentido el arte se conecta, pues, con las problemáticas sociales y estrecha críticamente sus lazos con la política. El artista, según clasificación de Suzanne Lacy, *“puede comportarse como experimentador, informador, analista o activista.”*<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> LIPPARD, R. Lucy. Mirando alrededor: dónde estamos y podríamos estar. En VV.AA., Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001p.54

<sup>98</sup> LACY, Suzanne. Citado por Paloma Blanco en el artículo Explorando el terreno en VV.AA., Modos de hacer. Arte Crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001. p.34

Así, espacio, espacio público, lugar, *site specific*, escultura pública, intervención urbana, arte público, instalación, arte urbano, el contra-monumento, son términos citados cuando hablamos de las expresiones artísticas en la ciudad en las últimas décadas. Son términos que estarán señalando las actuaciones apuntadas y reflexionadas en este trabajo, así, para un mejor acompañamiento a la distinción de ellas exponemos aquí sus definiciones. Para ello nos apoyamos en los estudios y publicaciones específicos sobre el tema.

Empezamos por recordar las definiciones de los términos “espacio urbano”, “lugar” y “espacio público”, términos ya estudiados en la primera parte del trabajo. Así, entendemos como **espacio urbano** al conjunto de características físicas que acotan una zona determinada, al **lugar** como un fragmento de espacio concreto y característico con cualidades y señas de identidad particulares. Como se refiere J. Maderuelo:

*“Ahora sentimos la necesidad no sólo de mejorar la “calidad de vida”, sino de volver a cargar de significado el espacio urbano en el que vivimos para convertirlo en “lugar”, salvándolo del tedio, es decir, haciéndole entrañable, significando diferencias cualitativas con respecto a otros lugares, para que los ciudadanos lo sientan suyo”<sup>99</sup>.*

El **espacio público** es el espacio donde acontecen los eventos históricos, políticos y sociales, las relaciones personales, los tránsitos, los encuentros, o sea, todo lo que rodea al ciudadano como elemento social. Lejos de ser homogéneo, debe garantizar el acceso a todos y comportar divisiones, fragmentaciones, conflictos y jerarquías. Debe también comportar la construcción de nuevas subjetividades e

---

<sup>99</sup> MADERUELO, Javier. Arte público. Huesca. Diputación de Huesca. Huesca, 1994. p. 16

identidades. El espacio público no puede ser visto como dato externo a las prácticas discursivas y sociales.

Todo y cualquier procedimiento del arte que interviene en el espacio público de la ciudad es llamado de **intervención urbana**. Así, la **intervención urbana** es toda acción practicada en el espacio urbano a través de cualquier procedimiento del arte contemporáneo: *site specific*, escultura pública, contra-monumento, arte-instalación, arte urbano, performance, arte público. El objetivo de una intervención es crear tensión en la trama urbana, buscando suscitar nuevas visibilidades y tactibilidades del lugar, y principalmente cuestionar el acto de ver, proponiendo la no neutralidad, así como provocar la actitudes del espectador, destituyéndolo de su posición pasiva, neutra y distante.

Uno de los procedimientos más adoptados por una intervención es el *site specific*, que justamente propone enfatizar la relación entre arte y lugar, rememorando o cuestionando lo que ocurre u ocurrió en este lugar. Es Robert Smithson quien primero define el *site-specific* cuando afirma que “es una cuestión de extraer conceptos de informaciones existentes a partir de sus operaciones directas” y que “no se impone, más sí se expone el lugar, sea este interior o exterior”.<sup>100</sup>

El término **site specific** es cuando la obra es pensada y realizada para ocupar un espacio determinado y concreto. Así la obra sólo tiene significado en el lugar donde ha sido concebida aprovechando las condiciones físicas, ambientales, sociales o histórica del lugar y relacionándose con sus dimensiones, materiales, texturas y colores,

---

<sup>100</sup> Robert Smithson. Citado en DE SALVO, Donna. The Urban Stage; New York City, 1969-1974, Century City, Tate Modern, London, 2001.

captando un determinado carácter emotivo propio o alguna propiedad física del espacio o de sus habitantes.



67. Smithson y sus site specifics  
."Caida de asfalto", 1969.

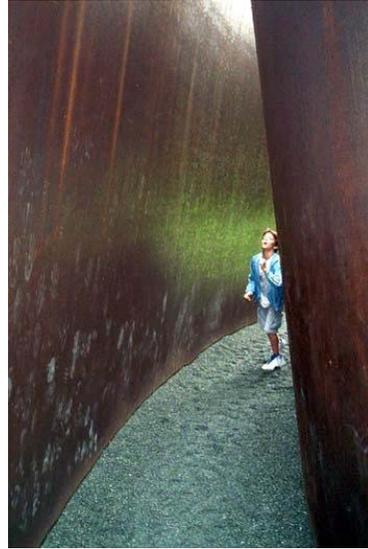


68. "Desplazamiento de espejos" de  
Yucatán, 1968.

Richard Serra, escultor americano que a partir de los años setenta se dedica a trabajar con esculturas para espacios urbanos aplicando el concepto de *site specific* expresa con claridad este tipo de actuación:

*"La escala, dimensiones, emplazamiento de una obra sujeta a un lugar están determinados por una topografía de su lugar de destino – ya sea éste de carácter urbano, un paisaje o un recinto arquitectónico. Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización tanto desde el de su percepción, mis trabajos nunca decoran, ilustran o reproducen un lugar. Lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que dependen de él y son inseparables de él. La escala, dimensiones y emplazamiento de las partes de una escultura resultan del análisis de las condiciones ambientales específicas de un contexto dado. El análisis preparatorio de un lugar dado considera no sólo sus propiedades formales, sino también sus características sociales y políticas. ( ... ) . la reorientación de la percepción y del comportamiento requiere un estadio crítico de la propia forma de*

*aprehender un lugar. Los trabajos referidos a un lugar  
provocan ante todo un diálogo con el entorno.*<sup>101</sup>



69. Richard Serra. My curves Are Not Mad by. Dallas, 1987.

Para Richard Serra la función estética de sus piezas sirve para reflejar la atención de los espacios físicos que ocupan. *“En lo que estoy interesado es en revelar la estructura, contenido y carácter de un espacio y un lugar mediante la definición de una estructura física a través de los elementos que empleo...”*<sup>102</sup>

**Arte urbano** se define como el arte que se desarrolla en y para el contexto de la ciudad y de sus habitantes.

<sup>101</sup> RERRA, Richard. Conferencia en la Universidad de Yale, 1990. Publicación Kunst & Museumjournaal, Amisterdan. Vol. I, N° 6, p 23

<sup>102</sup> TAYLOR, Brandon. Arte hoy. Akal ed. / Arte en Contexto 1. Madrid, 2000. p: 136.

La **escultura pública** es la escultura creada para espacios abiertos de la ciudad basada en necesidades concretas a partir de las voces de los ciudadanos, del paisaje, del entorno, del marco histórico, del lugar, etc. Como afirma el artista Siah Armanjani: *La escultura pública no es tan sólo una creación artística sino una producción social y cultural basada en necesidades concretas*<sup>103</sup>.



70. Siah Armanjani. Irene Whitney Hixon Bridge. Minneapolis, EUA, 1988  
Escultura puente. Hierro, luz. 375m x 114m.

El artista Siah Armanjani es conocido por sus aportaciones teóricas y prácticas en el campo de la escultura pública, donde él trabaja en el polo opuesto al monumento clásico. La obra de Siah Armanjani ofrece un servicio a la sociedad en los espacios común como jardines,

<sup>103</sup> ARMAJANI, Siah. Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana. En Siah Armanjani. Espacios de lectura, cat.expo. Museo d'Art Contemporani: Barcelona, 1995, p 36.

puentes, puntos de encuentros o espacios para la lectura. Sus obras publicas son reconocibles como esculturas/arquitecturas.

Existen también aquellas propuestas de esculturas que no valoran el contexto en el que se ubicarán. Son las esculturas denominadas **Plop-sculptures** (conocidas como esculturas cataplun), esculturas del azar, que surgen de la nada. Tanto podrían estar en ese espacio como podrían estar en otro cualquiera, sin ningún compromiso con el lugar, lo que en muchos casos pasa a significar una agresión a la sensibilidad del espectador.



71. Eduardo Chillida. Monument. Hierro. Dusseldorf, 1970

Estas esculturas surgen entre los años sesenta y setenta a raíz de la política del 1 por ciento, financiadas por los gobiernos con la intención de subvencionar a artistas en la ejecución o rehabilitación de obras de carácter público. Se intuye el encargo y la dirección de quien solicita el trabajo por esto es dudoso el criterio de la selección y del

emplazamiento de la obra. Eduardo Chillida fue uno de los que ha participado en estas colaboraciones.

El término “arte público”, ha estado asociado por mucho tiempo a la escultura monumental y a las grandes pinturas murales producto de las ideas de las ilustraciones. En la contemporaneidad se denomina **arte público** a las creaciones artísticas de ámbito público que nos narran acerca de la historia del lugar o sugieren algún elemento destacado perteneciente a la experiencia colectiva de los ciudadanos que conviven en él, sobretodo las creaciones con aportaciones sociales a la conciencia colectiva.

Los temas que suscitan interés entre los artistas que trabajan con el arte público son variados, van desde lo histórico, lo político, lo sexual, lo multicultural hasta la experiencia propia del artista en la esfera pública. De acuerdo el estudio hecho por Savia Molinero<sup>104</sup>, estos temas son definidos a partir de sus características.

En el tema de **lo histórico** encontramos las creaciones que proponen la recuperación de algún aspecto olvidado o abandonado del contexto para rescatarlo y hacerlo visible a la sociedad olvidadiza.

En **lo político** se encuentran los trabajos que exponen de manera crítica o haciendo denuncias sobre algunos problemas sociales a raíz del uso de las leyes políticas surgidas en el país realizado.

En el tema de **lo sexual** es explorada la situación de género basada en la noción de diferencia e identidad, hasta el que basa su discurso

---

<sup>104</sup> MOLINERO, Silvia. La temática en el arte público. Trabajo de investigación. Universidad Politécnica de Valencia, Escuela de Bellas Artes (2003) p.7 , 8.

crítico al margen del género del artista. El femenino, lo masculino y homosexual, son temas estudiados con base en la reivindicación y protestas: la igualdad de sexos, la discriminación económica, social, política o laboral.

**Lo multicultural** es el tema que absorbe las manifestaciones de las culturas latinas y afroamericanas y sus reivindicaciones principales: la integración social y la discriminación racial.

En **las experiencias propias** surgen creaciones que proponen lugares de encuentro donde se pueden experimentar situaciones poco comunes que invitan a la reflexión a través de intervenciones. Así los artistas empeñados en un arte público que integre uso y sentido, desarrollar estos proyectos en el sentido de construir lo colectivo y no olvidar que somos seres de experiencias.

Además de estas denominaciones aquí relacionadas, existen otras denominaciones que consideran estas actuaciones en el espacio público, tales como Arte de contexto, Arte en emplazamiento específico, Arte político, Arte activista, Arte anti-monumental etc. Con todas estas expresiones del arte en la esfera pública en la contemporaneidad nace el término Artista Público, artista que desarrolla su actividad creativa en y para el espacio público.

El proceso creativo del artista público se diferencia de otros por evaluar de manera detallada el lugar antes de intervenir, valorando los aspectos históricos, sociales y físicos, como la arquitectura, el mobiliario urbano, la iluminación o la jardinería etc. Ha dicho Rosalín Deutsche:

*“El artista productor del arte público, no es un espectador de la vida social, tornase un sujeto productor, dilacera tenciones, conecta fragmentos discontinuos, expone las contradicciones y la historicidad de los lugares y del arte.”<sup>105</sup>*

Los creadores del arte público que actúan más en el áreas social, ideológico, político, con voluntad crítica y combativa, de contestación, se expresan a través de gran variedad de soportes: envases, vallas publicitarias, octavillas, rótulos en autobuses, anuncios en prensa, así como performances en la calle con el propósito de fijar la atención de los ciudadanos en denuncias por discriminación de raza, sexo, clase social, orientación sexual etc.

Lo que quieren los artistas del arte público en la actualidad es liberar el arte público de su gueto limitado por los parámetros del discurso estético, incluso del discurso estético crítico, y resituarlo, al menos parcialmente en el marco del discurso urbano crítico, siempre con la voluntad de congregar a la gente para proponer solucionar problemas de la vida cotidiana, articular respuestas urbanas, conferir significados estéticos y funcionales al contexto local, cargado de especificidad e, incluso poder expresar discursos sociales y políticos críticos. Por fin, un arte participativo, directamente relacionado con el espacio, con el lugar y principalmente con la gente.

*“Debemos alejar nuestro pensamiento de la idea de hacer un gran arte para la gente y trabajar con la gente para crear un arte que sea grande”<sup>106</sup>.*

Llegando al fin de esta primera parte del trabajo donde presentamos reflexiones, conceptos y definiciones en torno de los términos de

---

<sup>105</sup> DEUSTSCHE, Rosalin. Citada por Nancy Princenthal, en el catálogo Poéticas del lugar. Arte Público en España. Lanzarote, Fundación Cesar Manrique, 2001. p: 44

<sup>106</sup> V.V.A.A. Modos de hacer. Universidad de Salamanca. Salamanca,2002.p. 68

ciudad, identidad, memoria, preservación, rescate, escultura contemporánea, estudios hechos con base en textos de filósofos, historiadores, teóricos del arte y artistas, concluimos que toda la transformación generada en el arte es el reflejo de todas las transformaciones ocurridas en el mundo, en este sentido el arte es reflejo de un momento, de un tiempo, de una vida.

En la continuación de este trabajo estos términos, como palabras claves de esta investigación, continuarán siendo estudiados reflexionados y reconceptualizados, ahora no más aislados sino dentro del contexto del tema abordado.





## PARTE II

La escultura  
como actitudes de reflexiones sobre la ciudad



## **PARTE II**

### **LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD Y DE LA MEMORIA DE LA CIUDAD**



El desarrollo de las poéticas de la preservación de la identidad y de la memoria de la ciudad en la escultura contemporánea, a partir de los años sesenta, está enmarcado por algunos acontecimientos que ayudaron mucho en el planteamiento y realización de estas reflexiones. Así considerándolos como antecedentes importantes presentamos en este apartado algunas aportaciones sobre ellos. En el primer apartado hemos hecho un pequeño resumen señalando la evolución tanto en el campo de la ciencia, la filosofía, lo social y la política a partir del final del siglo XIX como en los cambios conceptuales generados a partir de ahí en las prácticas artísticas, particularmente en la expansión del lenguaje escultórico y su relación con la ciudad en la contemporaneidad. Aquí reflexionamos sobre los estudios de Rosalind Krauss y José Luis Brea a respecto de la expansión del campo de la escultura en los años 1960 y 1970 (Krauss) y 1980 y 1990 (Brea).

En el segundo apartado hablamos de las manifestaciones artísticas/literarias de las vanguardias en los años veinte y la continuación por los situacionistas en los años cincuenta, pues, como procesos de reflexión y experimentación sobre la ciudad fueron las primeras manifestaciones realizadas en el espacio abierto de la ciudad, generando con sus acciones el desarrollo de la conciencia política y social en el arte y la ampliación de los conceptos artísticos.

Otro hecho importante como antecedente fue el reconocimiento de la ciudad como una ciudad orgánica, o sea, la ciudad como espacio de vida, de sentimientos, de sensaciones, de deseos y de memoria, desmitificando la ciudad abstracta de los arquitectos del movimiento moderno, *“...herederos del pensamiento platónico-cartesiano y convencidos de habitar en un entorno mental donde las sensaciones*

*físicas no contaban, convencimiento que se plasmó en formas urbanas sensorialmente neutras*<sup>107</sup>.

El empeño de los artistas escultores en la recuperación de la escultura como expresión artística autónoma, y no como piezas de ornamento y decoración para la arquitectura y la ciudad fue otra contribución. Estos acontecimientos posibilitaron a los artistas el desarrollo de nuevas expresiones y maneras de hablar de cosas reales en el mundo real de las grandes ciudades.

Así, con el propósito de reflexionarnos sobre estos puntos claves, hemos hecho un estudio sobre ellos en apartados separados, buscando dar a cada uno la importancia de su papel en el desarrollo de las poéticas en torno a concienciación de la preservación de las ciudades, trabajadas en las prácticas escultóricas contemporáneas.

---

<sup>107</sup> GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. Op.cit., p:137.

## Capítulo I

### LOS ANTECEDENTES

#### 1. Teorías, acciones y manifiestos. Primeras posiciones

##### 1.1 Los cambios comportamentales en la ciencia, en la filosofía, en la política y en el arte

*“Reflexionar nuestro mundo, nuestra actualidad. Para ello se hace necesario, como ya solicitaba Kant, la ampliación de la experiencia que, de modo ejemplar busca la hermenéutica. No es posible inventar nuestra identidad, ni personal ni colectiva. Por eso es necesario reconocer la eficacia presente de nuestro pasado: los problemas de hoy encuentran los principios de su elucidación en la experiencia del pasado. Hegel volvería a ser ejemplar y con él Dilthey, Heidegger, Gadamer y Ricoeur.”<sup>108</sup>*

Manuel Maceiras Fafian

Con esta exposición sintética sobre la evolución cultural del mundo en la contemporaneidad, se busca comprender los fenómenos que a partir de la segunda mitad del siglo XX empiezan a transformar las

---

<sup>108</sup> MACEIRAS, Manuel / TREBOLLE, Julio. La Hermenéutica Contemporánea. Ediciones Pedagógicas. Madrid, 1995. p:13

concepciones de arte, cultura, imagen, historia, política, economía etc. La conclusión es que las transformaciones ocurridas generaron cambios en muchos sectores de la vida del hombre, pues convivir con los nuevos contextos necesitaba de nuevas miradas y nuevas reflexiones; generando de ahí nuevas conceptualizaciones.

### **1.1.1 El fenómeno multidimensional**

El inicio del período contemporáneo se caracteriza por el desarrollo acelerado de la economía capitalista y está marcado por la discusión que cuestionó la eficacia del conocimiento científico, saber que se afirmaba neutro, independiente de los valores éticos o morales. El cientificismo, que se derivó del positivismo, consideró al método científico como el único y definitivo conocimiento de la realidad, y que en la esfera de la ciencia podríamos encontrar la solución para todos los problemas, sea de naturaleza física o social. Este conocimiento asume también el sentido de la previsión, o sea, conocer para prever, prever para controlar la naturaleza, controlar para mejorar las propias condiciones de la vida del hombre.

Muchas fueron las discusiones, debates y revisiones en torno al poder del conocimiento científico. En 1913 los pensadores M. Horkheimer (1895-1973), T. Adorno (1903-1969), H. Marcuse (1889-1979) y W. Benjamín (1892-1940), reunidos en el Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, fundaron lo que hoy llamamos la Escuela de Frankfurt. Ellos tenían como referencial teórico predominante las obras de Kant, Hegel y Marx, y buscaban construir una teoría crítica de la sociedad y de la técnica, sin estar sometidos a

los clásicos, que reinterpretaron y muchas veces criticaron. El positivismo, el totalitarismo, la cultura de masas, el papel de la ciencia y de la técnica, el papel de la familia, son los puntos más importantes de la crítica frankfurtiana. En los años 1920 y 1930, la revisión del conocimiento científico tiene en el Círculo de Viena su expresión mayor, importantes pensadores como R. Carnap (1891- 1970), O. Neurath (1881-1945), H. Reichenbach (1891-1953), estructuran un concepto de ciencia a partir de la idea de operacionalidad y mensuración.

En el campo de las ciencias humanas muchas fueron las contribuciones de las diversas áreas del conocimiento que se estructuraron a finales del siglo XIX y en el inicio del siglo XX: el psicoanálisis de S. Freud (1856-1939) y la psicología analítica de Carl G. Jung (1875-1961) vinieron con una nueva propuesta de entendimiento del comportamiento del hombre, al mismo tiempo que empezaron varios estudios en Antropología, Lingüística, Sociología y Política, con perspectivas de análisis diversos.

En el nivel de las ciencias naturales la cuestión del método sufre una evolución, la experimentación gana cada vez más terreno y se afirma como criterio para establecer la verdad sobre lo real, influidas por las tendencias filosóficas fenomenológicas, existencialistas, pragmáticas e intuicionistas, que aunque independientes, mantienen puntos de semejanza como los siguientes: son idealistas, comparten filosofías de vida y de la existencia humana; intentan explicar cómo el hombre percibe y constituye su ser y su existencia en el mundo; sitúan al hombre singular como centro de atención y como organizador

intelectual y práctico; en síntesis, *“yo soy yo en el mundo y debo organizarlo para poder atribuirle sentido.”*<sup>109</sup>

Estas tendencias filosóficas han influido en generaciones de estudiosos que tratan de penetrar en los problemas sociales y educacionales en la contemporaneidad, manteniendo una plena correspondencia entre la metodología con la cual se concretan dichos estudios y la forma de ver, interpretar y transformar el mundo.

Este fenómeno multidimensional, según Elisabete Matallo, *“requiere, sin embargo, que se pase a considerar la filosofía como parte de todo el proceso de construcción del conocimiento y no más como una opción filosófica o científica como se configuró hasta recientemente en la historia de la ciencia.”*<sup>110</sup> La ciencia contemporánea propone problemas de orden filosófico, al mismo tiempo que la filosofía no puede quedarse ajena al significado del desarrollo histórico de la ciencia. De ahí surge la posibilidad de integración entre el conocimiento subjetivo (autoconocimiento) y el conocimiento objetivo, un proceso de reconstrucción conceptual que superando el mecanicismo, el positivismo, el determinismo, pueda responder a la complejidad y la transición del mundo contemporáneo.

---

<sup>109</sup> MACHADO, Avelino F. La fenomenología, el intuicionismo, el pragmatismo y el existencialismo como referentes. [www.monografias.com/trabajo/15cienciassociales](http://www.monografias.com/trabajo/15cienciassociales)

<sup>110</sup> MATALLO MARCHESINI DE PÁDUA, Elisabete. Metodología da pesquisa. Abordagem teórico-prática. Papirus Editora. Campinas, São Paulo, 1999. p: 27.

Así, los primeros cuarenta años del siglo XX fueron fundamentales para la organización de las ciencias y para la consolidación de las posturas metodológicas distintas, en lo que se refiere a la comprensión del hombre y su acción, sea individual o inmersa en los grupos sociales o institucionales. Pues durante muchos años la ciencia buscó eliminar la incertidumbre, las dudas, imprecisiones, con el fin de dominar y controlar el mundo; contradictoriamente, el resultado fue la organización de una ciencia que hoy trabaja con lo aleatorio, lo indeterminado, lo complejo, sin procurar establecer leyes a cualquier precio.

Así la visión contemporánea busca un pensamiento transdisciplinar, un pensamiento que no se quiebre en las fronteras entre las disciplinas. Lo que interesa es el fenómeno multidimensional y no la disciplina que recorta una dimensión de este fenómeno. Todo lo que es humano es al mismo tiempo psíquico, sociológico y económico, histórico, demográfico. Y es importante que esos aspectos no sean separados y sí que concurren para una visión particular y plural.

### **1.1.2 La transición moderno/posmoderno y el contemporáneo**

Estas transformaciones en el ámbito cultural ocurridas a partir de los años cincuenta, son tratadas por los filósofos contemporáneos como J. F. Lyotard, J. Derrida, J. Baudrillard, como elementos característicos de un nuevo movimiento filosófico que se ha decidido llamar “posmoderno”. Lyotard sostiene que una de las características de la condición posmoderna de nuestra cultura es la extensión de los campos disciplinares tradicionales que se desdobl原因 sobre sí mismos

hasta confundir sus territorios con las disciplinas contiguas, y que esa condición nació sobre el final de los años cincuenta.

Así, a partir de la década del sesenta comenzó a emplearse en el ámbito cultural norteamericano, más específicamente en el ámbito del arte y de la literatura, el adjetivo “posmoderno”, ya para diagnosticar y destacar la emergencia de un nuevo espíritu cultural contrapuesto al elitismo del movimiento moderno. Pues, al introducir la idea de la “condición posmoderna”, Lyotard pretende discutir la superación de la modernidad, la superación de la eficacia del conocimiento científico, que pensando en liberar al hombre, al contrario, creó condiciones para subyugarlo todavía más a la dominación económica, política e ideológica.

La posmodernidad se caracteriza, entonces, por el agotamiento del sistema de las “grandes narrativas” - la incredulidad con respecto a los “*metarrelatos*”, “*término que utilizó el filósofo francés Jean-François Lyotard para denunciar las construcciones históricas lineales y coherentes que la modernidad elaboró para conseguir legitimarse social, política y culturalmente.*”<sup>111</sup>

El proyecto de la modernidad, que nació en las primeras décadas del siglo XX, apostaba por el progreso. Se creía que la ciencia avanzaba hacia la verdad, el arte se expandiría como forma de vida y la ética encontraría la universalidad de normas fundamentadas racionalmente. Tenía un sistema cerrado y progresivo, auto-reflexivo

---

<sup>111</sup> GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. p: 2.

y desarrollado apenas en el campo de sus propios términos. No obstante, las conmociones sociales y culturales de los años cincuenta y sesenta parecen contradecir los ideales modernos. La modernidad construida - basada en grandes utopías- estaba en crisis, llegando a su fin a finales de los años sesenta.

En la década del setenta el término “posmoderno” se expande, fue más allá del ámbito del arte y de la literatura y, asociándose con otros planteamientos teóricos, más globales, sale también de las fronteras norteamericanas con todos los síntomas que se manifestaban rápidamente en los más diversos dominios del mundo contemporáneo, sea el social, económico, político, lingüístico y naturalmente el dominio cultural-artístico, donde se procesa su modelo y se identifica su proyecto de constitución y de acción. Así, en palabras de Bernardo Pinto de Almeida:

*“...la posmodernidad podría también definirse por su sistemático cuestionamiento de los paradigmas culturales vigentes, en nombre de una duda fundadora que tomó todas las anteriores interpretaciones y todas las correspondientes certezas objeto de relatividad, desde la noción de subjetividad hasta la idea de arte, desde las concepciones del tiempo hasta la percepción del espacio, desde la arquitectura hasta la teoría de la ciencia como si se estuviese verificando, de forma generalizada, una especie de desbordamiento en todos los dominios, de la teoría física que Einstein formulara en el inicio del siglo XX y, como tal, abriéndose cada vez más espacio en los varios campos, a una validación a los criterios de la argumentación.”<sup>112</sup>*

---

<sup>112</sup> PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. Transição - Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX. Assírio & Alvin. Lisboa, 2002. p: 71.

En estos términos, parafraseando a Suzana Gastal, el contemporáneo no es sinónimo de posmodernidad, el contemporáneo es un nuevo momento, en el cual el posmoderno se sobrepone al moderno que, por su vez, había avanzado sobre un momento preindustrial o, como ha sido denominado, con base en la mirada posmoderna, tradicional. Como se refiere ella:

*“Los tres momentos conviven en aquello que llamamos de contemporáneo, porque el avance de uno de ellos sobre los demás crea una hegemonía, pero no el desaparecimiento de los momentos no-hegemónicos. En esa convivencia, en tensión, tal vez esté las marcas más agudas del que denominamos contemporáneo.”<sup>113</sup>*

### 1.1.3 El nuevo arte

Así, a través del contacto directo con este nuevo modelo cultural, un nuevo arte se modela, pues, empieza a estar constituido por la generalidad de los comportamientos y equipamientos, transformando el conjunto de las manifestaciones artísticas en un informe fenómeno.

Entonces, ya en meados de los años sesenta el significado del arte era remodificado drásticamente desde sus componentes internos a sus elementos externos, el rechazo por los límites tradicionales del espacio ilusionista del arte, tanto el marco del cuadro como la superficie escultórica o el área que determina el pedestal. Es cuando las categorías tradicionales de la pintura y de la escultura ya no resultan creíbles.

---

<sup>113</sup> SUZANA, Gastal. Op.cit. p: 29

A partir de ahí nace un modelo de arte abierto y no formalista, pues va asumiendo la forma en el propio proceso de construcción, afirmando la ambivalencia de su autonomía y su interacción con el mundo que lo circunda, dominado por la imagen y por los nuevos regímenes de circulación de las imágenes, tal como afirma Rosalind Krauss *“A partir de ahora ellos (los artistas) tendrán acceso a todos los soportes materiales que se puedan imaginar, de las imágenes a las palabras, al video, al readymade, de los objetos a las películas.”*<sup>114</sup> Es el campo ampliado del arte.

---

<sup>114</sup> KRAUSS, Rosalind E. Pasajes de la escultura moderna. Ed. Akal / Arte Contemporáneo 9. Madrid, 2002.



## **1.2 La ampliación de los conceptos de la escultura integrados al concepto de tiempo y lugar**

La apertura del campo del arte además de la postura socio-política, agregó otros intereses y necesidades, como las formas de presentación y representación de estas reflexiones, porque la definición de este nuevo territorio no podría ser realizada sin que se verificase, en correspondencia visible, el empleo de nuevos lenguajes, técnicas y materiales, evidentemente relacionados con los procesos emergentes.

A partir de ahí se instaura una interacción y un entrelazamiento entre los lenguajes artísticos, teatro, danza, artes plásticas, las técnicas, abriendo posibilidades de cruzamientos también entre los soportes, escalas, formas y materiales. Surgen los happenings, las instalaciones, las performances, añadiéndose al campo de la escultura, que sigue con la desmaterialización del arte, la articulación con lenguajes de diversas naturalezas, penetrando en el campo de la interdisciplinaridad y del entrecruzamiento entre las técnicas artísticas, donde se mezclan con nuevos procesos y nuevos materiales.

Otro punto es la valoración y defensa de una escultura en la que quedaban enfatizadas las fases de concepción, la realización de la

obra y la naturaleza de sus materiales. Son planteamientos del movimiento “Process Art” o “Antiforma”, en oposición a las estrategias formales del minimalismo como la repetición, la serie, la geometría y la ordenación. Así, en un artículo de Robert Morris en 1968, él sintetiza: *“Para aumentar la presencia psíquica de una obra es necesario dar valor al proceso de su autoproducción”*.<sup>115</sup>

Pero la transformación más profunda en la historia de la escultura es cuando ocurre el pasaje de ese paradigma formalista al de la historicidad, para lo cual fueron fundamentales los trabajos llevados a cabo por la sociología urbana a finales de los años sesenta. A partir de ahí se abre el camino para la investigación en el campo del arte público, donde las relaciones entre las formas espaciales y los procesos económicos, sociales, y políticos pasaron a ser destacados en el campo artístico, lo que contribuye a la posibilidad del desarrollo de trabajos con la especificidad del lugar de la obra como una práctica crítica, donde las articulaciones del espacio con las percepciones históricas establecen tensiones entre el espacio y el espectador, en una relación mutua.

Estos cambios en la relación obra/espacio/tiempo, generados por la nueva postura de los conceptos y significaciones del arte en los años sesenta, ganan fuerza a partir del pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty, cuando sus reflexiones vienen a proporcionar un nuevo entendimiento de las relaciones entre obra y espectador, entre obra y artista, entre artista y observador, entre artista y mundo, planteando la estética de la “Presencia”, el ser situado en un lugar determinado. Para él *“el mínimo no es separado por principio; él es relación”* (Merleau-Ponty, 1975).

---

<sup>115</sup>MORRIS, Robert. “Anti\_Form”. Cit. GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p: 43

La idea de “presencia” como dimensión ética y estética se expandió en las prácticas de los happenings, performances e instalaciones, *site specific*, arte ambiental, land art, lo que influyó en toda la generación de artistas que emergieron a partir de estos años. De ahí tomamos la obra vinculada a su contexto específico de un espacio propiamente constituyente. La instalación está subordinada al conocimiento del lugar llamando la atención sobre el sitio. La salva del anonimato. Por ejemplo, una obra se refiere a una ventana de un espacio al atravesarla o cerrarla, siempre tomándola como referente. Así, colocándose en su lugar, la obra define el efecto elegido del espacio/tiempo. El trabajo es la situación de la obra. Muchos de esos trabajos desarrollaban sus mensajes sobre la necesidad de una creatividad consciente en todos los seres humanos, y la necesidad de trascender el condicionamiento social.

Esta interdependencia entre obra/espacio/tiempo se torna particularmente evidente en algunos de los desdoblamientos de la escultura. No se puede pensar nada aisladamente. La obra tiene que ser percibida teniendo en cuenta la interrelación sujeto/escultura y el espacio en el cual actúa. Pues actuar sin pensar dónde se actúa es negar toda la historia, así como actuar en la ciudad sin partir de aquella situación urbana es ignorar el propio desarrollo histórico de la ciudadanía.

En esta noción del arte y su especificidad al lugar se destaca la contribución de la escultura minimalista de los años sesenta, cuando los artistas pasaron a incorporar en el propio trabajo ciertas contingencias de las experiencias perceptuales referentes al contexto en que éste se sitúa. Cambió el foco del interior de la obra para las condiciones que la conforman y en las cuales se asienta.

Así, a partir de los años sesenta, vamos a encontrar en las obras de escultores como Claes Oldenburg, Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra, Richard Long, Christo, Gordon Matta Clark etc., ejemplos de ese vínculo específico en la medida en que ellos desarrollan sus trabajos tridimensionales vinculando al espacio circundante, implicando el entorno, interviniendo en el espacio arquitectónico y/o urbanístico, como un tipo de hilo comunicante. Sea entre el individuo y la obra, sea entre obra y contexto/ lugar. La obra no tiene un *a priori* separado de la vivencia de ella en el espacio y por quien está en el espacio. Es decir, la obra se completa por su existencia en aquel lugar, siendo rehecha constantemente por la experiencia del otro, sus obras están integradas a la materia del lugar y de su tiempo. Paraphraseando a Lyotard, el arte es el lugar de ese tener lugar. La obra está ahí.

Este nuevo comportamiento del arte, buscando también el sentido de relación de la obra de arte con lo político y con la realidad social concreta, empieza por inscribir en su espacio de enunciación, de reflexión y de acción, tanto en la producción teórica como en las prácticas artísticas, una crítica, ora sutil, ora abiertamente a favor de una deconstrucción violenta.

Así, mientras el arte pasa por este proceso de apertura y consciencia política y social, el proceso de evolución radical que sufre la ciudad va transformando considerablemente sus rasgos y su identidad, es cuando el arte asumiendo ya esta postura socio-política empieza a reclamar esta situación a través de un proceso de relación y experimentación sobre la ciudad y, en la ciudad.

Todo este proceso en el arte es acelerado a partir de finales de los años cincuenta, naturalmente con el terreno preparado por todas las poéticas de desintegración que comenzaron a surgir a partir de este período, como el grupo Cobra, Fluxos y Situacionista, no olvidando sus antecedentes, los futuristas, surrealistas y dadaístas, con sus acciones y manifiestos urbanos en la primera mitad del siglo XX, asunto que vamos hablar en el apartado siguiente.



### **1.3 Manifestaciones artísticas/literarias en la primera mitad del siglo XX y el compromiso socio-político del arte en los años cincuenta**

Primero fueron los dadaístas que con el intento de reconquistar la ciudad para sus habitantes, para el ciudadano, empiezan con las intervenciones en espacios banales de la ciudad, espacios no incluidos en los recorridos turísticos de París. Con ellos surgen los artistas activistas. Después, fueron los surrealistas con sus deambulaciones. Ellos investigaban la ciudad y proponían un nuevo modo de usar la ciudad a través del descubrimiento de las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras de la ciudad.

Estos intentos se continuaron con los conflictos artísticos/políticos que empezaron a partir de 1956 con la Constitución Internacional Situacionista que, comprometida con una posición de cuestionamiento y comportamiento social, imponía la no-alienación y la participación de todos contra las formas que las ciudades estaban progresivamente siendo transformadas, restringiendo cada vez más sus espacios públicos, impidiendo así la presencia y la participación del hombre en la vida de la ciudad, ciudad absorbida por el comportamiento de los padrones de una sociedad consumista.

En este aspecto, las críticas brillantes y visionarias de Guy Debord a la “Sociedad del Espectáculo”, son fundamentales para comprender

el modo de funcionamiento de este proceso integrador. Son actitudes muy distintas de aquellas planteadas por el Modernismo en su larga tradición formalista de un sistema cerrado y progresivo, o sea, auto-reflexivo, desarrollado apenas en el campo de sus términos, auto-referenciado y auto-referencial.

### 1.3.1 Las “visitas” del Dada. El *ready made* urbano

En los primeros años del siglo XX el tema del movimiento era uno de los principales de las investigaciones de las vanguardias. Y la ciudad era ya un campo abierto para la investigación, pues el movimiento y la velocidad eran marcas de su cotidiano debido al gran desarrollo industrial y el ritmo acelerado en el que se encontraban las grandes ciudades en este período. Así el movimiento y la velocidad como señas de transformación del espacio urbano son reflejados tanto en los cuadros de los pintores como en los versos de los poetas, como bien describe Francesco Careri:

*“La ciudad futurista era una ciudad atravesada por flujos de energía y por torbellinos de masas humanas, una ciudad que había perdido cualquier posibilidad de una visión estática, y que se ponía en marcha con los automóviles a toda velocidad, con las luces, con los ruidos, con las multiplicaciones de los puntos de vista prospectivos, y con las metamorfosis constantes del espacio.”<sup>116</sup>*

Pero la investigación futurista en torno de la ciudad se detiene en el momento de la representación basada en una sofisticada lectura de los nuevos espacios urbanos y de los acontecimientos que tenían lugar en ellos. Sin ir más lejos no hacían ninguna intervención en el ambiente de la ciudad, ni adentraban en el terreno de la acción.

---

<sup>116</sup> CARERI, Francisco. Op. cit . p. 70

Tampoco sus reuniones eran realizadas en espacios abiertos de la ciudad, los lugares preferidos eran las galerías de arte, los teatros, los ambientes literarios. La exploración y la percepción acústica, visual y táctil de los espacios urbanos en proceso de transformación no se consideraban por sí mismos como hechos estéticos.

Este comportamiento de los futuristas llevó a una reacción fuerte de los integrantes del Dada, motivo por el cual Tristan Tzara ha escrito el manifiesto de 1916, donde declaraba que Dada estaba “*decididamente contra el futuro*” puesto que ellos veían ya en el presente todas las clases de universos posibles. Así los dadaístas miraban la ciudad del presente como una ciudad de la banalidad que ha abandonado todas las utopías hipertecnológicas del futurismo. Para ellos la presencia frecuente y las visitas a los lugares insulsos representan un modo concreto de mirar la ciudad sin máscara y de alcanzar la desacralización total del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano.

Con estos pensamientos los dadaístas empiezan a organizar las acciones urbanas llevadas a cabo a principios de los años veinte. Estas incursiones acontecían en los lugares más banales de la ciudad. La acción se trataba de una operación estética consciente, acompañada de gran cantidad de comunicados de prensa, proclamas, octavillas y documentación fotográfica. El texto que contenía en las octavillas distribuidas a los transeúntes era el siguiente:

*“Los dadaístas de paso por París, queriendo subsanar la incompetencia de las guías y de los presuntos cicerone, han decidido emprender una serie de visitas a ciertos lugares elegidos en especial aquellos que realmente no poseen ninguna razón de existir. Se existe equivocadamente en lo pintoresco, en el interés*

*histórico y en el valor sentimental. La partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia. Participar en esta primera visita significa rendir cuenta del progreso humano, de las posibles destrucciones y de la necesidad de proseguir con nuestras acciones, que vosotros deberíais intentar apoyar por todos los medios.”<sup>117</sup>*

La primera acción ocurrió el 14 de abril de 1921, en París, a las tres de la tarde y bajo una lluvia torrencial. El encuentro fue frente a la iglesia de Saint-Julien-le Pauvre. Esta visita da inicio a la Grande Sainson Dada, una temporada de acciones por la ciudad.

Es importante señalar que el escenario de esta primera acción es París moderno, la misma ciudad por la cual a final del siglo XIX vagaba el flâneur, el personaje efímero que rebelándose contra la modernidad, perdía el tiempo deleitándose con lo insólito y lo absurdo en sus vagabundeos por la ciudad. Este paseo parisino descrito por Walter Benjamín en los años veinte es utilizado como forma artística que se inscribe directamente en el espacio real y en el tiempo real, y ello sin soportes materiales. Dada eleva la tradición de la flânerie al rango de operación estética.

Antes de la acción del Dada, las actividades artísticas sólo podían penetrar en el espacio público a través de operaciones de ornamentación como, por ejemplo, la instalación de objetos escultóricos en las plazas y parques. Cualquier artista que hubiese deseado colocar un lugar frente a la atención del público, habría tenido que situar el lugar real en un lugar reconocido, por medio de la propia interpretación. Por lo tanto la operación de los dadaístas pasa

---

<sup>117</sup> V.A (Varios autores) L'Art et la ville, Centro Georges Pompidou, Paris, 1994. P:123

a ofrecer a los artistas la posibilidad de intervenir en la ciudad y por la ciudad.



72. Excursión Dada en Saint-Julien-le-Pauve. Paris 14 de abril de 1921

Así el acto de Dada se torna el primero *ready made* urbano, pues representa la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio en vez de un objeto. Cuando en 1917 Marcel Duchamp propuso como *ready made* propiamente dicho el Edificio Woolworth en Nueva York, se trataba todavía de un objeto arquitectónico, y no de un espacio público. Esta postura artística tomada por el Dada contesta abiertamente a las modalidades tradicionales de la intervención urbana, el campo de acción que pertenecía por tradición tan solo a los arquitectos y a los urbanistas.

Dada pasa de la translación de un objeto banal al espacio del arte, a la translación del arte -a través de la persona y de los cuerpos de los artistas Dada- a un lugar banal de la ciudad. Con la exploración de lo banal, Dada pone en marcha la aplicación de las investigaciones freudianas al inconsciente de las ciudades, las cuales serán desarrolladas más tarde por los surrealistas y los situacionistas.

### 1.3.2 El deambular de los surrealistas y los mapa influenciables

El constante “**deambular**”<sup>118</sup> en grupo a través de las zonas marginales de París se convirtió en una de las actividades más practicadas por los surrealistas, el objetivo era conocer las partes inconscientes de una ciudad que estaba escapando de las transformaciones burguesas.

Los dadaístas habían intuido que la ciudad podía constituir un espacio estético para trabajar mediante acciones cotidianas/simbólicas, y habían invitado a los artistas a abandonar las consabidas formas de representación, señalando hacia la intervención directa en el espacio público. El surrealismo, aunque tal vez no comprendiese su alcance en tanto como forma estética, utilizaba el andar- el acto más natural y cotidiano de la conducta humana- , como un medio de conocer y trabajar la ciudad. Así a través del deambular indagaba y descubría las zonas inconscientes de la ciudad, aquellas partes que escapan al proyecto y que constituye lo

---

<sup>118</sup> “El deambular consiste en alcanzar mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Es un médium a través del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio.” CARERI, Francisco. Op. cit . p. 83.

inexpresable y lo imposible de traducir a las representaciones tradicionales.

La deambulación atraviesa gran parte de la producción surrealista, empieza con una idea de cuatro integrantes de Dada – Louis Aragón, André Breton, Max Morise y Roger Vitral. La idea del grupo era la realización de una intervención en un lugar de la ciudad no elegido previamente, con el objetivo de explorar el lugar, elegido al azar en el mapa, investigar hasta el límite entre la vida consciente y la vida soñada. En la primera deambulación del grupo André Breton escribe el texto “Poisson soluble”, que más tarde se convierte en el Primer Manifiesto del Surrealismo, siendo la primera vez que surge la palabra surrealismo significando *“un automatismo psíquico puro mediante el cual se propone expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento”*.<sup>119</sup>

La investigación surrealista es una especie de investigación psicológica de nuestra relación con la realidad urbana, una operación ya practicada con éxito, mediante la escritura automática y de los sueños hipnóticos y que puede proponerse de nuevo directamente, incluso atravesando la ciudad convencidos de que el espacio urbano puede atravesar al igual que nuestra mente, que en la ciudad puede revelarse una realidad no visible para ellos. Así, además de los territorios de la banalidad de los dadaístas, existen los territorios del inconsciente; además de la negación existe todavía el descubrimiento de un nuevo mundo a indagar antes de rechazarlo o, escarnecerlo.

La ciudad de los escenarios de los flujos y de la velocidad futurista fue transformando por Dada en un lugar donde era posible discernir lo

---

<sup>119</sup> MARTIN, Jean Humbert. Itinerarios surrealistas, derivas y otros percursos. En V.A. Cartas y figuras de la tierra, Centro Georges Pompidou, Paris, 1980. p. 81

banal y lo ridículo, donde era posible desenmascarar la farsa de la ciudad burguesa, en un lugar público donde era posible provocar la cultura institucional. Al contrario al pensamiento nihilista de Dada los surrealistas se encaminaron hacia un proyecto positivo.

La ciudad de los surrealistas es un organismo que produce y alberga en su regazo unos territorios que pueden explorarse. En este sentido el grupo sigue sus deambulaciones por las zonas de París, lugares inéditos, espacios sumergidos e indescifrables donde la vida se desarrollaba más allá de los itinerarios turísticos, vestigios de una naciente metrópolis de la vertiginosidad de lo moderno. Estas experiencias por la ciudad son descritas por Louis Aragon en 1924 en su libro *Paysan de Paris*, en el cual segundo Mirella Bandini “...*Paris se parece al mar en el sentido de regazo materno y de liquidez nutritiva, de agitación incesante, de globalidad*”<sup>120</sup>. O sea, el libro pasaba la idea de una ciudad que tenía un “*líquido amniótico*” donde todo crece e se transforma muy rápido y espontáneamente.

Las acciones de los surrealistas se concentraron en la realización de “mapas influenciables”. Esta idea nació del deseo de formalizar la percepción del espacio ciudadano basado en las variaciones de la percepción obtenida al recorrer el ambiente urbano, el comprender las pulsaciones que la ciudad provoca en los efectos de los transeúntes. En estos mapas se señalaban las zonas de bienestar de color blanco, las zonas de malestar de color negro, y las zonas en las cuales se alternaban sensaciones de atracción y repulsión se presentaban color gris.

---

<sup>120</sup> BANDINI, Mirella. Referentes surrealistas en las nociones de deriva y psicogeografía del entorno urbano. En LIBERO, Andre Otti y XAVIER Costa. Museo d'Art Contemporany de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996. p. 7

### 1.3.3 Esculturas de situaciones

*“Nuestra idea central es la construcción de situaciones, es decir la comunicación concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior.”<sup>121</sup>*

Después de las “visitas” de Dada y de las “deambulaciones” de los surrealistas en los años veinte, a principios de los cincuenta surge una nueva palabra “deriva”, técnica de andar sin rumbo, término aplicado por el grupo Internacional Letrista al acto de perderse por la ciudad como posibilidad expresiva concreta de anti-arte, y lo asume como un medio estético político a través del cual critica el sistema capitalista de posguerra. El grupo está formado por jóvenes escritores, entre ellos Guy Debord, Jaques Fillion, Pilles Ivain y otros más, con la intención de trabajar en la construcción consciente y colectiva de una nueva civilización.

Proponiendo la práctica de la construcción de situaciones, los situacionistas, conocidos como los “*escultores de oportunidades o modeladores de las formas tomadas de las relaciones entre las individualidades*”<sup>122</sup>, colocan en forma, en sus modalidades más simple, la fusión de la ética y de la estética.

Con la propuesta de la “**situación construida**”<sup>123</sup>, la intención era promover lo efímero, el momento único, así el gesto, la situación, el momento construido se tornaba una obra gratuita, fuera del mercado,

---

<sup>121</sup> Debord, Guy. En Situacionistas, arte, política, urbanismo. Museo d’Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.

<sup>122</sup> ONFREY. Michel. Op. Cit. p.95

<sup>123</sup> Momento de la vida, concreta y deliberadamente construido pela organización colectiva de una ambienca unitária y de un juego de acontecimientos. Definición encontrada en la publicación IS ( Internacional Situacionista) N° 1, junho de 1958.

invendible, eran obras valoradas por lo que expresaban en el momento, o sea, su valor estaba en expresar el gesto que trasformase la orden de las cosas y modificase el comportamiento y la relación entre la obra y el espectador, ellos proponían que los espectadores también participasen de la acción como creadores y no apenas como pasivos asistentes. Los situacionistas querían disminuir el número de espectadores al mínimo, hasta llegar a su extinción, se posible.

El grupo surge en 1956 en Alba (Italia), se difundiendo hasta Paris, Milán, Bruselas, Los Angeles y Londres. El punto de unión fue una actitud critica al capitalismo tardío de posguerra, y el deseo de crear un órgano abierto y multidisciplinar; este tendría como centro la creación de situaciones, la posibilidad de producir un arte verdaderamente político y de mantener viva la discusión con referentes ideologistas y culturales que les inspiraban o rechazaban la teoría de izquierdas ( Marx, Lukás, Lefebvre), las vanguardias (dadaísmo, surrealismo, futurismo entre otras) y las manifestaciones artísticas en general.



73. Guy Debord  
1931/1994



74. Karl Marx  
1881/...



75. G. S. Lukás  
1885/1971



76. Henri Lefebvre  
1901/1991

En 1957 la Internacional Letrista se convierte en la Internacional Situacionista, y sigue con el proyecto de “**deriva**”<sup>124</sup>, que es una continuación de la propuesta de los surrealistas, pero, una superación de sus deambulaciones, pues considerando el espacio urbano un terreno pasional objetivo y no sólo subjetivo e inconsciente, los situacionistas proponían con la deriva un método objetivo de exploración de la ciudad. Por esto imponía el control concreto de los medios y de los comportamientos que podían experimentarse directamente en la ciudad real, rechazando la idea de una separación de la vida real, alienante y absurda, y una vida imaginaria y maravillosa. Ellos creían que ya no era momento de celebrar el inconsciente de la ciudad. Era necesario experimentar una forma de vida superior mediante la construcción de unas situaciones en la realidad cotidiana: era necesario actuar en vez de soñar. Porque los situacionistas entendían ver de otro modo la arquitectura y el urbanismo, sus maneras singulares de esculpir formas para habitar o para vivir en ellas diferentemente.

Con este sentido nació el proyecto del *urbanismo unitario*, donde pregona que el conjunto de las artes sería la pieza más importante en la construcción del espacio del hombre. Los habitantes asumirán la actitud primordial de la autodeterminación del propio ambiente y de la recuperación del instinto en la construcción de la propia vivienda y, por lo tanto, de la propia vida. Los arquitectos dejarán de ser constructores de formas aisladas, y un tanto como artista, se convierten en constructores de ambientes totales. A través de estas actitudes unitarias generadas por estos cambios, el ambiente urbano se transformará en un terreno relacional de un juego de participación.

---

<sup>124</sup> La deriva es una técnica del andar sin dirección. Ella se mezcla a la influencia del escenario. Definición encontrada en la publicación IS ( Internacional Situacionista) N° 1, junio de 1958

*“Nuestra perspectiva de acción sobre este marco tienden, en su último desarrollo, a la concepción de un urbanismo unitario. El urbanismo unitario se define en primero lugar por el uso del conjunto de las arte y sus técnicas con medios que concurren en una composición integral del medio.*

*Tendrá que abarcar la creación de formas nuevas y la inversión de las formas conocidas de la arquitectura y el urbanismo. El arte integral, del cual se ha hablado tanto, no puede realizarse más que a nivel del urbanismo.*

*El elemento más reducido del urbanismo unitario no es la casa, sino el complejo arquitectónico, que es la reunión de todos los factores que condicionan un ambiente, o una serie de ambientes, en la escalada la situación construida.”<sup>125</sup>*

#### 1.3.4 Ciudades situacionistas

Dentro del proyecto del urbanismo unitario nacen los proyectos de Constan, único arquitecto del grupo. Él idea una nueva forma del hombre vivir en la ciudad. Sus proyectos estaba basada en la idea de mecanización, donde la robotización permitiría prescindir del trabajo humano. La humanidad usaría su energía para crear, y para dar forma al mundo según sus deseos. Constant idea un ambiente arquitectónico creado por y para el que Huizinga llamaba “*homo ludens*”, desembocando finalmente en la creación de la obra total y comunitaria, síntesis de la idea de una sociedad como obra de arte.



77. Constant en su estudio

<sup>125</sup> Debord, Guy. En Situacionistas, arte, política, urbanismo. Op.Cit. p: 123

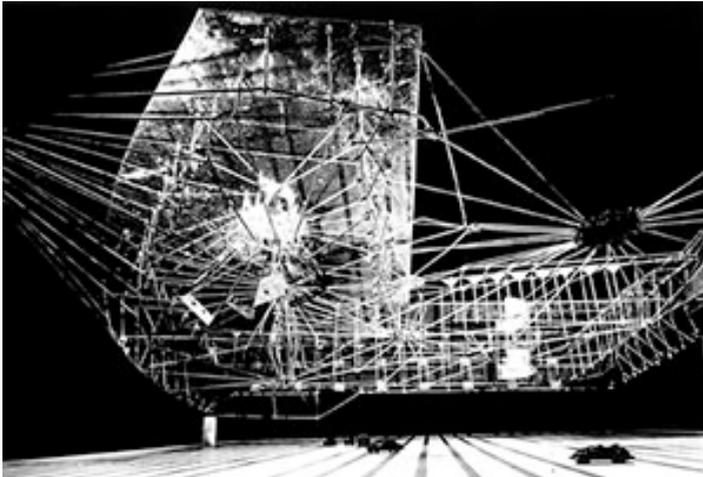
El hombre en calidad de “*homo luden*”, sería capaz de determinar libremente el tiempo y el espacio, viviría una vida nómada, con su estructura móvil, flexible, indefinida. Sus proyectos proporcionarían una solución también para la superpoblación y el creciente tráfico en las grandes metrópolis.



78. Constant. Maqueta de la ciudad situacionista

Entendió Constant que la aventura del descubrimiento cotidiano no podía producirse en un ambiente funcionalista. Nueva Babilonia, una de sus propuestas más ambiciosas, donde toma como modelo los campamentos nómadas observados por Constant en Italia. Las

chabolas gitanas encarnan los poblados tribales donde los antiguos poderes de confusión arquitectónica reinan libremente. Fabricados con elementos transportables e intercambiables, son construcciones urbanas efímeras que se desarrollan en un devenir constante.



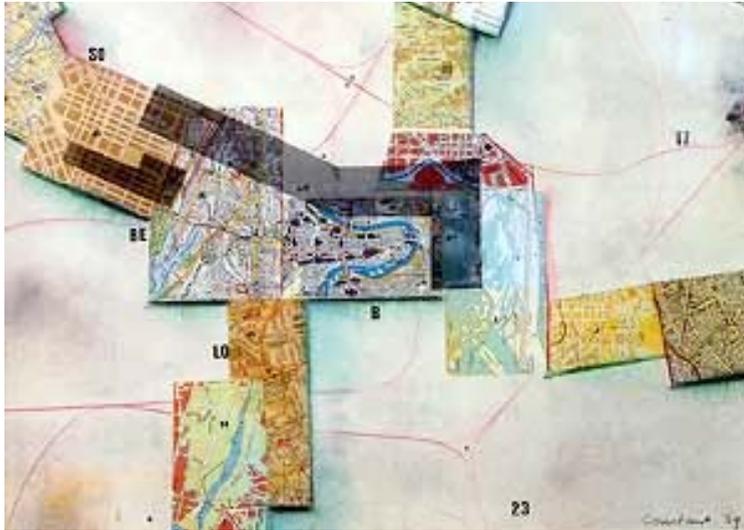
79. Constant. Ciudad situacionista. Las partes altas de la ciudad. 1959



80. Corte transversal de la ciudad cubierta



81. Constant. Nueva Babilonia. Amisterdan, 1971



82. Constant. Representación simbólica de Nueva Babilonia, collage, 1969

Nueva Babilonia basada en un principio de desorientación, consiste en una arquitectura diversa no sólo en sus distintas zonas, sino en sus distintos momentos. Por esto estaría formada por elementos prefabricados que multiplicarían la variabilidad del espacio, produciendo una deliberada confusión espacial. Esta ciudad tendría espacios lúdicos, como juegos acuáticos, circos, laberintos, habitaciones dedicadas a los sentidos etc.

Así, el rasgo destacable de la Internacional Situacionista es la preocupación sobre la ciudad. Segundo Ivan Pinto esta preocupación podría articular en tres niveles más directamente:

*“1- La crítica del urbanismo, llamado “acondicionamiento del territorio y esparcida en diversos textos, entre ellos*

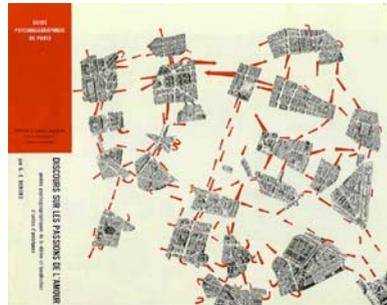
la “Teoría de la Deriva” y la introducción a una crítica de la geografía urbana.

2-Nuevas proposiciones realizadas desde la arquitectura, relativas al urbanismo unitario, a partir de éstas Debord imaginó un París en estado fragmentado, visual y a la deriva. El artista Constant dedicó varias maquetas al proyecto de unas ciudades móviles, futuristas e hipermodernas, entre ellas: “Spatiovore”, “Ambiane de jeu” y la más referenciada la “New Babilón”.

3- La propuesta de experiencias “psicogeográficas” trayectos y recorridos libres por la ciudad, que se encuentra en el límite de la performance y de la intervención urbana.”<sup>126</sup>



83. Asger Jorn.  
El libro “Fin de Copenhague”  
1957



84. Debord.  
Guide Psychogeographique de Paris. 1957

Con los libros y los mapas psicogeográficos estaban pensados como guías para distribuirse entre los turistas, aunque los mapas invitaban a perderse por la ciudad, En las palabras de Francesco Careri :

<sup>126</sup> PINTO, Ivan. Guy Debord. Arte, espectáculo, sociedad. Bifurcaciones, revista de estudios culturales y urbanos, nº 4, 2004.

*“Debord utiliza para su descripción de la ciudad el imaginario del turismo. Cuando abrimos esta extraña guía nos encontramos con un París roto a pedazos, una ciudad cuya unidad se ha perdido por completo y en la cual reconocemos tan sólo los fragmentos del centro histórico fluctuando por un espacio vacío. El hipotético turista se ve obligado a seguir una flechas que van uniendo unas unidades de ambiente homogéneas, fijadas en base a unos relieves psicogeográficos. La ciudad debe pasar por el examen de la experiencia subjetiva; el turista debe “medir” sobre sí mismo y confrontar con los demás los afectos y las pasiones que surgen cuando se frecuentan ciertos lugares prestando atención a las pulsiones.”<sup>127</sup>*

Con estos intentos los situacionistas persiguen mediante vivas luchas de tendencias, la investigación de nuevos procedimientos de intervención en la vida cotidiana hacia la transformación de la vida en la ciudad. Para esto era necesario la transformación del propio criterio de actuación, no creían en la investigación formal, ésta había perdido su sentido en el marco tradicional del arte, es decir, era ya un medio fragmentario insuficiente cuyas renovaciones parciales nacían caducas – luego imposibles de novedad.

Así, estas acciones artísticas/políticas empezadas en la primera mitad del siglo XX, desencadenan una serie de conflictos, culminando con la gran revolución cultural ocurrida en París en el mes de mayo de 1968, movimiento organizado por los jóvenes activistas franceses con la influencia del pensamiento marxista de Louis Althusser y también Herbert Marcuse, Gilles Deleuze, Guy Debord y Toni Negri. Después de estos conflictos se produce una generación de artistas comprometidos con la crítica al sistema artístico, las instituciones, la repulsa del sistema comercial del arte, y rompen con el mercado de

---

<sup>127</sup> CARERI. Francesco. Ibid. p.104

consumo, las galerías, museos y espacios privados, y establecen un arte politizado, conscientes de todos los problemas que están pasando en el mundo, como refiere Anna Maria Guasch:

*“El arte traspasó las fronteras de la contestación individualmente al hecho social y los artistas tomaron conciencia de que su obra debía dejar de ser un objeto único e impenetrable para convertirse en instrumento crítico, en arma arrojadiza contra la sociedad, un arma perturbadora, espontánea y, para algunos, como Herbert Marcuse, decisiva, en la lucha por la libertad.”<sup>128</sup>*



85. París, mayo de 1968. Revolución cultural totalmente inspirada en el pensamiento del grupo de Guy Debord y de los filósofos que han influenciado.

No eran más artistas que vivían en el mundo particular de sus talleres, ya que sus talleres ahora eran la calle, el espacio de la ciudad, el espacio de la naturaleza, como refiere Nena Dimitrijevic, “Durante los sesenta uno de los síntomas de que el arte se estaba politizando fue su invasión de los espacios públicos.”<sup>129</sup>

<sup>128</sup> GUASCH, Anna Maria. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Editorial / Alianza Forma 145. Madrid, 2002, p: 117.

<sup>129</sup> DIMITRIJEVIC, Nena. Citado por Javier Maderuelo: El espacio raptado, Op. cit., p:156.



#### **1.4 Las reflexiones teóricas en las prácticas de arquitectos y artistas en los años sesenta y setenta**

*“Estructurar e identificar el ambiente es una capacidad vital entre todos los animales que se mueven. Muchos tipos de indicadores son usados: las sensaciones visuales de color, forma, movimiento o polarización de la luz, más allá de otros sentidos como el olfato, la audición, el tacto, la cenestesia, el sentido de la gravedad y, tal vez, de los campos eléctricos o magnéticos.”<sup>130</sup>*

Kevin Lynch

Los estudios sobre el concepto de espacio en relación con la arquitectura en el Movimiento Moderno han tendido a excluir al hombre, reduciendo el espacio y la arquitectura a impresiones, sensaciones y estudios de efectos. El espacio como dimensión existencial y como relación entre el hombre y el ambiente que le rodea, ha sido olvidado. Así los estudios desarrollados por filósofos, psicólogos y sociólogos en el período de la posguerra se trasladaron

---

<sup>130</sup> LYNCH, Kevin. Op. Cit. p: 3.

directamente al pensamiento y al comportamiento de los arquitectos y de los artistas de los años sesenta y setenta que, bebiendo de estas fuentes, crean un gran interés por los fenómenos naturales, las sensaciones corporales y sus relaciones con la comprensión del entorno en la constitución de la ciudad.

Una gran contribución para el desarrollo del tema abordado fue la publicación de Heidegger: “Construir, Habitar, Pensar” en 1954. En este ensayo, el campo de reflexión aborda la necesidad de concebir un lugar delimitado para la propia supervivencia del ser. Reflexiona sobre el concepto de lugar frente a la abstracción que encierra el concepto de espacio. Muestra desde su reflexión filosófica, cómo la abstracción que encierra en la arquitectura el término espacio debe ser entendido como el proyecto de lugar delimitado por la forma, lugar donde habita el hombre. Como bien explica Antonio Fernández Alba:

*“Heidegger precisa que el límite no se refiere, como pudiera entenderse, al fin de cualquier cosa, piensa de acuerdo con el sentir de los griegos que, por el contrario, consiste en un punto donde cualquier cosa comienza a afirmar su propia presencia. Junto a esta interpretación del lugar como afirmación de su propia presencia donde pueda habitar el ser, describe el término construir, que, de acuerdo con la etimología germana, resulta sinónimo de ser, cultivar y habitar.”<sup>131</sup>*

Basado en estas reflexiones nació el debate “espacio” versus “lugar”, presente en toda la evolución colateral del pensamiento crítico de la arquitectura contemporánea, y patente en los debates que acontecen en el panorama norteamericano entre planificadores y diseñadores urbanos, señalando con evidencia el fracaso que tanto la planificación

---

<sup>131</sup> FERNÁNDEZ Alba, Antonio. Op. cit., p: 65

como el diseño del proyecto urbano han dejado en muchos ámbitos de la ciudad.

Fueron muchos los arquitectos que desarrollaron sus teorías urbanas en este período basados en estos estudios, entre ellos destacamos los trabajos de Kevin Lynch y Aldo Rossi, reconocidos por contribuir a una nueva visión urbanista en las décadas sesenta y setenta. Adoptando las teorías de la fenomenología, Lynch desarrolló en sus teorías urbanas nuevos estudios de claro enfoque culturalista. En este sentido, desde una perspectiva fuertemente psicobiológica, en que relaciona fundamentalmente la imagen de la ciudad con la función de adaptación del individuo a su entorno, escribió en 1960 el libro “La imagen de la ciudad”, donde trata de cómo la ciudad era percibida por sus habitantes a través de sus sentidos y la representación intelectual que los ciudadanos elaboraban a partir de sus vivencias cotidianas. Así, las experiencias desarrolladas en este estudio traspasaban el cuerpo para conectar con la mente, enlazando la memoria colectiva.

Como base para construir y planificar después de las destrucciones de la Segunda Guerra Mundial, Lynch toma los problemas concretos de las ciudades modernas como su punto de partida. De ahí sostiene que la orientación del hombre presupone una imagen del ambiente que lo rodea, un cuadro mental del mundo físico exterior. Para él, *“Esta imagen es el producto tanto de la sensación inmediata como del recuerdo de experiencias anteriores y se emplea para interpretar la información y guiar la acción... Una buena imagen ambiental da al que la posee un importante sentido de seguridad emocional.”*<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> LYNCH, Kevin. Op.cit., p: 48

También fue en los años sesenta que Aldo Rossi, preocupado por la incertidumbre que se abatía sobre la arquitectura y el urbanismo, víctimas de la crisis del movimiento moderno, que las habían dejado huérfanas del soporte de legitimidad social, política y cultural, planteó una redefinición de estas disciplinas para definir una ciencia urbana construida sobre parámetros donde la ciudad estuviera considerada desde el estricto punto de vista de la construcción de su esencia racional.

Después de establecer la base racional de reivindicación del urbanismo, el siguiente paso de Rossi fue definir una metodología de análisis para el conocimiento general de la ciudad, materializado gracias a la ayuda de la cultura urbanística italiana con bases en el estructuralismo. Trasladado al pensamiento estructuralista, el análisis urbano se desarrolló en torno al conocimiento de la ciudad, de sus elementos primarios, o sea comprender las leyes que la regulaban y que componían el contexto urbano. De ahí el papel relevante que Rossi atribuye a los lugares monumentales en la ordenación de la ciudad, calificándolos como los núcleos más sólidos en la trama urbana. Por eso su identificación con la ciudad tradicional.

En su libro “La arquitectura de la ciudad”, Aldo Rossi se refiere a la ciudad como producto de la colectividad, una expresión social, refiriéndose al modo de ser y la esencia que cada una tenía en particular, por eso uno de los pilares de su pensamiento urbano fue el argumento de la identidad. Con este pensamiento dirige un grupo de arquitectos llamado “Tendenza”, para proyectar las bases del urbanismo en el último tercio del siglo XX. El objetivo del grupo era redescubrir los valores de la ciudad tradicional, para la Tendenza la tipología no era simplemente una cuestión formal, tenía que valorar la

manera de vivir. Para Rossi la arquitectura es “...*el instrumento que permite acontecer a un hecho.*”<sup>133</sup>

Los estudios sobre el tema han producido un interesante avance en el plano de la teoría urbanística de los años setenta, donde un planteamiento de mayor integración entre la disciplina y las cuestiones del funcionalismo de la ciudad resaltan las posiciones historicistas, el sentido del lugar y la significación e identidad del paisaje urbano como memoria colectiva. Esta reconstrucción de un pensamiento y praxis sobre la ciudad como hecho social y forma colectiva, enmarca el lanzamiento del neo-racionalismo o postmodernismo en la Trienal de Milán de 1973, teniendo como participantes a A. Rossi, Gregotti, Aymonino y R. Krie.

En el ámbito del arte, las investigaciones contemporáneas se basan en las reflexiones iniciadas por Merleau- Ponty, en la fenomenología de la percepción, donde defiende que la construcción perceptiva del mundo, y en especial del objeto artístico, se hace por la experiencia perceptiva y temporal de la construcción del sentido. Estas relaciones del arte con los pensamientos fenomenológicos abrieron posibilidades significantes, pues abarcaron otras reflexiones en términos cognitivos. Ya que según Merleau-Ponty, “*existe una presencia anterior al mundo reflexivo llamada de campo pre-reflexivo, donde el “yo puedo” actúa antes del “yo pienso”*”<sup>134</sup>. Para él :

*“El cuerpo cognoscente se abre al mundo de forma intencional, no racionalizada. Tal intencionalidad en el mundo pre-reflexivo marca la intencionalidad del cuerpo y la extensión de su corporeidad.”*<sup>135</sup>

<sup>133</sup> ROSSI, Aldo. Autobiografía científica. Ed.G. Gilli, Barcelona,1981, p: 10.

<sup>134</sup> MERLEAU-PONTY, M. A fé perceptiva e sua obscuridade. Perspectiva, São Paaulo, 1971, p: 71.

<sup>135</sup> Ibidem.

Como es bien sabido, durante los años sesenta y setenta irrumpe una generación de artistas escultores que, además de ser artistas reconocidos del momento en el mundo como Richard Serra, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Christo, Matta Clark, Richard Long... eran artistas que tenían también formación sólida en historia, geografía, arquitectura, teoría del arte e incluso filosofía. Con esa base de estudios en esas otras áreas del conocimiento, ellos asumen tanto la crisis del estatuto clásico de la obra escultórica en cuanto monumentos – estatuas, como la de la moderna forma estilizada y hasta las formas geométricas monumentales del minimalismo, y se entregan a una actividad artística bañada por una reflexión sobre sus propios fundamentos; generando en cambio un desbordamiento de los límites físicos y mentales de la obra escultórica en beneficio de unos objetos específicos de reflexión. Entre éstos se encuentra el referido a la relación del hombre con su entorno, la ciudad, la naturaleza, y con él mismo. El hombre en busca de su centro.

Así, en los últimos años de la década del sesenta e inicio de los años setenta, vamos a encontrar en las obras de estos artistas la valoración de la relación hombre y mundo, las sensaciones corporales como medio para el planteamiento de sus reflexiones en torno al espacio, sea de la ciudad o del paisaje de la naturaleza. Sus preocupaciones eran sugerir al público un sinfín de reacciones psicológicas y sensoriales. Reacciones posibles a través del compromiso de la obra con el paisaje y su entorno, en una total descentralización de la obra escultórica, pues ésta pierde sus límites cuando se junta con el que se encuentra a su alrededor y lo incorpora todo como obra. Con este comportamiento el artista busca su centro

como hombre, como ser viviente en el universo, en la ciudad, en el espacio que lo identifica.

Según Rosalind Krauss esto acontece porque, aunque el arte sea abstracto, geométrico o informal, el hombre continúa siendo la referencia para el arte escultórico. En sus palabras: “...nuestros cuerpos y nuestras experiencias de nuestros cuerpos siguen siendo el tema de la escultura, aun cuando una obra se componga de varios cientos de toneladas de tierra.”<sup>136</sup> En sus análisis sobre las obras de los artistas del Earthworks / Land Art, ella llama la atención sobre la obsesión de los artistas por la idea de pasaje encontrada en muchas de sus obras. Sobre esto hace el siguiente comentario, que refuerza la idea de búsqueda de centralidad por el hombre:

*“Estas imágenes de pasaje llevan a su término la transformación de la escultura -de un idealizado medio estático a uno temporal y material- que había comenzado con Rodin. En todos los casos la imagen de pasaje sirve para situar tanto al espectador como al artista ante la obra y ante el mundo, en una actitud de primaria humildad a fin de encontrar la profunda reciprocidad entre ambos.”<sup>137</sup>*

#### **1.4.1 El reconocimiento de la ciudad como unidad orgánica**

*“Considerar la ciudad simplemente como hecho físico produce distorsiones en su interpretación y conocimiento. Es, por lo tanto, un hecho físico sobre el que se plasman los valores y las necesidades de un tejido social”<sup>138</sup>*

---

<sup>136</sup> KRAUSS, Rosalind. Pasajes de la escultura moderna. Akal/Arte Contemporáneo. Madrid, 2002. p: 271.

<sup>137</sup> KRAUSS, Rosalind. Ibid. p: 274

<sup>138</sup> CALDUCH CERVERA, Juan. Ciudades Históricas ante el siglo XXI. ICARO, Valencia, 2004, p:25

Juan Calduch Cervera

A finales del siglo XIX e inicio del XX, el mundo se dividía entre dos conceptos: cultura y civilización. Los defensores de una y de otra, los culturalistas y los progresistas, se debatieron por casi cien años. Los culturalistas defendían al ciudadano como un componente de un grupo humano con identidad y tradición, defendían los valores espirituales sobre las necesidades materiales, y rechazaban los valores emergentes construidos por la civilización de la sociedad industrial que calificaban, según sus requisitos fisiológicos, por el sentido estético y artístico.

Debido a su vena tradicionalista, el pensamiento culturalista tenía una cierta predilección por el pasado, rescataba el comportamiento respecto a ciertas costumbres de la comunidad, la artesanía, la agricultura, la religión etc. Al ser trasladado al sentido de lo urbano en la contemporaneidad, estos pensamientos son reconocidos como una mitificación de la ciudad tradicional, que según Carlos García Vázquez “ *...fue identificada como unidad orgánica, expresión espacial de una comunidad formada por individuos que compartían los mismos valores, costumbres e identidades.*”<sup>139</sup>

En su libro “Ciudad hojaldré”, cuando habla de “la visión organicista de la ciudad”<sup>140</sup>, García Vázquez se remite al establecimiento de conexiones entre la lógica formal y funcional de la ciudad, y la lógica formal y funcional de los seres vivos. Éstos en todas sus posibles acepciones, o sea seres humanos, animales, plantas (orgánicas) y elementos y fenómenos como mares, vientos, topografías territoriales,

---

<sup>139</sup> GARCÍA VAZQUEZ, Ibíd. p: 6

<sup>140</sup> GARCÍA VAZQUEZ, Carlos. Ibíd, p: 120

considerados cuerpos inorgánicos, no vivos, pero con características formales y funcionales, comparables a las de los seres vivos. Son muchos los intereses que se relacionan con esta temática, por ejemplo el propio ser humano, ya que la relación forma urbana-forma humana no se reduce a su cuerpo, pues la mente, los sentimientos, las características personales, los deseos, las sensaciones, la memoria, son circunstancias inherentes que también forman parte de esta unidad orgánica de la ciudad. Como ha explicado Pablo Ocampo Failla:

*“En el ámbito de la percepción, el cuerpo humano no es un volumen sino un espacio de intersección, donde el organismo media entre la red del sistema nervioso y el medio ambiente. A través del entrelazamiento constante con las diversas circunstancias de su entorno, el sistema nervioso aprende a responder de una manera determinada. Así, las relaciones concretas que establece con el medio ambiente dan lugar al modo de vida particular de cada sujeto. Cada intersección implica un tipo de aprendizaje respecto a una manera de mirar, de oler, de tocar, de oír, de actuar, o de raciocinar.”<sup>141</sup>*

En numerosos estudios desarrollados a principios del siglo XX por un grupo de pensadores liderado por Edmund Husserl en la Escuela Fenomenológica se puede observar el papel que desempeñan los sentidos corporales en la comprensión del entorno. *“La fenomenología entendía que las fuentes del conocimiento personal estaban en el cuerpo (“yo soy mi cuerpo”, afirmaba Maurice Merleau-Ponty), por lo que se interesó por la recepción del medio exterior a través de los sentidos”*.<sup>142</sup>

Hemos de considerar que antes del estudio de la fenomenología, la comprensión de la ciudad a partir de los sentidos también ha sido

---

<sup>141</sup> FAILLA, Pablo Ocampo. Periferia: La heterotopia del no-lugar. Ediciones A+C. Santiago de Chile, 2002. p: 21

<sup>142</sup> GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. Ibid. p: 137

interés del psicoanálisis que, centrando sus estudios en el subconsciente mental, ha entrado en choque con las teorías fenomenológicas a las que acusaban “...de centrarse en cuerpos anónimos y órganos sensomotores, y olvidarse de los cuerpos individuales y el pensamiento.”<sup>143</sup>

El desarrollo de la teoría urbana psicoanalítica empieza en las últimas décadas del siglo XIX con la preocupación de los especialistas por la naturaleza del espacio urbano como proyección de las neurosis y las fobias del cotidiano, y encuentra en Sigmund Freud, en el inicio del siglo XX, al mayor investigador del tema, transformando la psicología-espacio en una teoría general de la experiencia humana: el psicoanálisis. Pero serían otros autores los que han centrado más el estudio de la relación del pensamiento espacial con el pensamiento psicoanalítico haciendo la conexión psicología-ciudad.

Para Anthony Vidler, “Ningún proyecto fue más explícito en este sentido que el que Walter Benjamín planteó, aun dejándolo inacabado: hacer una reconstrucción de París”.<sup>144</sup> Benjamín, como Gilles Deleuze y Félix Guatari calificaron a la ciudad como un instrumento de dominio en manos del sistema capitalista. Sintetizando este sentimiento en la frase “Estoy deformado por mi relación con todo lo que está alrededor.”<sup>145</sup>

Deleuze y Guatari atraerán a los pensadores de la visión organicista de la ciudad, a través de sus planteamientos de rebelión contra el comportamiento totalitarista y fascista, demostrado por las máquinas sociales con intención de reterritorializar los flujos urbanos.

---

<sup>143</sup> GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. Ibid. p: 138

<sup>144</sup> GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. Ibid. p: 139

<sup>145</sup> BENJAMIN, W. Citado por Nelson Brissac Peixoto : Op.cit., p: 271

La visión organicista de la ciudad se caracteriza por el interés en los estudios de la complejidad de la ciudad contemporánea y sus relaciones con los comportamientos de origen orgánico. Se busca con esto una catalización a través de los presupuestos inspirados en los elementos que confluyen en el tema, desde los fenómenos de la naturaleza, pasando por las referencias de identificación forma urbana y cuerpo, humanos o animales, como también el ciudadano como ser que piensa y tiene sentimientos propios.

#### **1.4.2 La naturaleza en la ciudad**

*“Desde Vitruvio, la naturaleza ha sido un poderoso referente para la arquitectura y la ciudad. Los arquitectos renacentistas se interesaron por ella en busca de una legitimación de orden superior: la naturaleza representaba lo divino, todo lo positivo que debía ser imitado por la ciudad. También buscaban garantías de belleza ya que la naturaleza había sido consensuada como un ideal de armonía y equilibrio”.*<sup>146</sup>

Ciudad y naturaleza - hombre y medioambiente, es un perfecto eslogan, motivo de grandes foros de debates que en las últimas décadas se vienen celebrando por todo el mundo para llamar la atención que en la actualidad reclama el tema, una conciencia de la urgencia contemporánea por abordar, restablecer y redefinir las complejas e inestables relaciones entre cultura y naturaleza.

---

<sup>146</sup> GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. Op. cit., p: 121

Formando parte de los temas de la visión organicista de la ciudad, la relación naturaleza y ciudad es pauta de discusión desde los primeros escritos de Platón, cuando en la noción de ciudad ideal buscaba dominar la naturaleza. En el siglo XIX los autores estadounidenses Thomas Jefferson, Ralph W. Emerson, Henry Thoreau y Louis H. Sullivan rechazaron la ciudad por entenderla como un fenómeno extraño y adverso al ser humano, apostando como alternativa por una nueva ruralidad compatible con el desarrollo económico capitalista.

En el siglo XX la interacción entre el ser humano y la naturaleza en la ciudad fue un tema que atravesó con diferentes intensidades varios periodos, desde el expresionismo alemán previo a la I Guerra Mundial, siguiendo con las propuestas de Frank Lloyd Wright y en el periodo de entreguerras y en el existencialismo de Hans Scharoun, tras la II Guerra Mundial.

En la segunda mitad del siglo, tras décadas de ausencia, el tema ciudad-naturaleza volvió con fuerza a los estudios de las teorías urbanas, debido a la constatación del desorden ecológico en el universo que afecta la vida del hombre en la tierra, una de cuyas causas apuntadas por los estudiosos en el tema, fue la ignorancia hacia las leyes de la naturaleza en el periodo moderno, alejando el conocimiento ecológico y sus influencias.

*“La denominada “ciencia clásica” (la de Galileo Galilei, René Descartes, Isaac Newton y Charles Darwin, inspiradora de la ciudad moderna) ha sido acusada de haberse empeñado en demostrar la existencia de un supuesto orden euclidiano y universal oculto tras el desorden aparente de la naturaleza. La obsesión de la modernidad por la razón habría inducido a la ciencia a mirar hacia otro lado cuando la realidad se obstinaba en no ser coherente. Donde comienza el caos acaba la*

*ciencia clásica. Durante todo el tiempo en que el mundo ha tenido a físicos cuestionándose sobre las leyes de la naturaleza, ha habido una especial ignorancia hacia el desorden de la atmósfera.”<sup>147</sup>*

Así, en la contemporaneidad la comprensión del modelo de la naturaleza ha experimentado grandes transformaciones, pues mientras los arquitectos renacentistas se interesaban por la naturaleza como un ideal de armonía y equilibrio para conseguir la belleza, y los clásicos y modernos buscaban órdenes y jerarquías, los intereses de los arquitectos contemporáneos por la naturaleza están mucho más ligados a conceptos como caos y multiplicidad, vinculado a la ciudad como un sistema semicaótico en donde se necesita reflexionar más en torno al clásico debate sobre la naturaleza de ser del hombre, o sea su existencia, su origen y principio, en equilibrio con la naturaleza como conjunto de todos los seres y fenómenos existentes.

### **1.4.3 La ciudad como espacio existencial**

*“No puede disociarse el hombre del espacio”<sup>148</sup>*

Norberg-Schulz

Poco tiempo después de la Segunda Guerra Mundial empezaron a realizarse estudios sobre la base de la teoría del espacio como dimensión existencial y como relación entre el hombre y el ambiente que le rodea. Así, espacio existencial se define como un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o imágenes del ambiente circundante.

---

<sup>147</sup> GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Ibíd.* p:123.

<sup>148</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Ed. Blume, Barcelona, 1980. p: 18

Estos estudios desarrollados en los años cincuenta y sesenta por historiadores del arte, arquitectos y filósofos, formularon conceptos que abrieron posibilidades de discusiones intelectuales sobre el vacío existente entre el hombre y su entorno. En este periodo se publicaron muchos estudios fundamentales sobre el espacio, principalmente por filósofos tales como Martín Heidegger (“Ser y tiempo” y “Construir, Habitar y Pensar”, 1954) Maurice Merleau-Ponty (“La fenomenología de la percepción”, 1962) y Gastón Bachelard (“La poética del espacio”, 1964).

Según Norberg-Schulz, *“Heidegger fue el primero en afirmar que “la existencia es espacial”<sup>149</sup>. En su libro “Ser y Tiempo” ya se refiere al carácter existencial del espacio humano, tema que desarrolló con más intensidad en el ensayo “Construir, Habitar y Pensar”, en 1954, donde habla de estos conceptos y refiere la manera como los hombres están en la tierra expresando “residir” en la tierra. En palabras suyas, “habitar no significa solamente estar sobre la tierra sino también estar bajo el cielo”<sup>150</sup>. “Así pues, habitar o residir es el principio básico de la existencia”<sup>151</sup>.*

Para Merleau-Ponty, el espacio es una de las estructuras que expresan nuestro “estar en el mundo”. En su libro “Fenomenología de la percepción” escrito en 1962, hay un capítulo dedicado al estudio del espacio donde él critica la superficialidad de ciertas teorías de la sociología de la percepción y del espacio, y discute el significado de lugar y dirección en base a que hay una determinación de lugar que precede a la percepción. En sus palabras: “...*Nuestro cuerpo y*

---

<sup>149</sup> *Ibidem.*

<sup>150</sup> HEIDEGGER, M. Construir, Habitar y Pensar. Citado por NORBERG-SCHULZ: Op. cit., p:39

<sup>151</sup> *Ibidem.*

*nuestra percepción siempre nos requieren aceptar como centro del mundo aquel medio ambiente con que nos rodean. Pero ese medio ambiente no es necesariamente el de nuestra propia vida*<sup>152</sup>. Así, siguiendo sus reflexiones, el conocimiento perceptivo es construido en la experiencia vivida por el individuo en el espacio.

En la ciudad, dentro del nivel urbano, el individuo usualmente posee su espacio existencial más privado, pero es esencial que éste sea interpretado como parte de un todo más amplio. Pues tal conocimiento se va intensificando a medida que el hombre va gradualmente formando parte de un contexto social. Como explica Rudolf Schwarz:

*“El individuo nace en la población que ya existe antes que él. Pero, lentamente, esa población se va convirtiendo en su patria, su país natal, un lugar vivido y lleno de recuerdos.” “Calles y plazas se vuelven recuerdos; tiempo y espacio se convierten en la historia de su vida.”*<sup>153</sup>

El espacio existencial está, pues, determinado por la relación entre el hombre y su entorno en un proceso de dos vías estructurales: las estructuras síquicas - la relación con la imagen del medio ambiente, que forman parte de la existencia del hombre en el mundo, y las estructuras físicas que tiene el espacio arquitectónico como proceso ya terminado. *“El espacio arquitectónico puede definirse como una concretización del espacio existencial.”*<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. La fenomenología de la percepción. 1962. Cit. en Norberg-Schulz, Op.cit., p: 17

<sup>153</sup> SCHWARZ, Rudolf. Von Bebauung der Erde. 1944. En: Norberg-Schulz: Op.cit., p: 38

<sup>154</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. Ibid. . p: 46



## 1.5 La recuperación de la capacidad de significación y de presencia de la escultura en la ciudad

*“Los años sesenta fueron decisivos en la búsqueda de estos nuevos conceptos que permitirán la recuperación de la gran escala y del espacio público para la escultura.”<sup>155</sup>*

Javier Maderuelo

Siendo una vez más amenazada de extinción como lenguaje de expresión -como lo fue en las postrimerías del mundo antiguo al ser incorporada a la arquitectura como elementos decorativos y didácticos, igual que en la Edad Media-, la escultura en la primera mitad del siglo XX revela una profunda crisis caracterizada por una creciente alienación entre el público y el arte que éste debiera admirar, y se encuentra de nuevo en peligro de verse sometida a los caprichos de los arquitectos y urbanistas, que son los que administran el dinero del arte público.

El declive de la escultura que se produjo en la modernidad comenzó a finales del siglo XIX, cuando la función conmemorativa del monumento escultórico es puesta en tela de juicio en el momento en que la memoria histórica ya no parece tener significado para las masas. El monumento, tanto escultórico como arquitectónico, surge en la ciudad como imposición del poder; así cuando el poder cambia de manos al capitalismo feroz, los monumentos pasan a ser los rascacielos, que se imponen tanto a los ciudadanos en el campo ideológico como al propio espacio de la ciudad.

---

<sup>155</sup> MADERUELO, Javier. El espacio raptado. Op. cit., p: 136

Habiendo sufrido ya los traumas de estos cambios desde finales del siglo XIX con el rechazo del monumento, la escultura sufre más durante todo el período moderno cuando es rechazada por la cultura urbanística del Movimiento Moderno, que quiere una ciudad limpia de todos los restos de la escultura, tanto en sus fachadas como en sus espacios públicos “... *pretendiendo ser la propia arquitectura por sí sola el monumento.*”<sup>156</sup>

Barthes ya apuntaba que mientras el espacio habitado había venido estructurándose en base a concepciones fuertemente significantes, el urbanismo moderno ha dedicado un espacio muy reducido a los problemas de significación. W. Benjamín, en el mismo sentido, habla que uno de los hechos que define la ciudad moderna es la ausencia de monumentos. Lewis Mumford pronunció la muerte del monumento, para él el monumento niega la esencia de la civilización urbana moderna, su capacidad de renovación y rejuvenecimiento.

*“Se es un monumento, entonces no es moderno, y si es moderno, no puede ser un monumento.”*<sup>157</sup>

El gran problema de este período es que la escultura, sin espacio en la ciudad, pretende compartir los espacios de las galerías de arte con los pintores, con el fin de poder atraer coleccionistas acostumbrados a comprar pinturas. Para ello la escultura pierde sus características, el cambio de los procedimientos llega a cambiar de tal manera los temas, composición y formato, reduciendo el tamaño de las piezas, con la pretensión de igualar los patrones de la pintura, hecho considerado normal teniendo en cuenta que los innovadores de la

---

<sup>156</sup> MADERUELO, Javier. Ibid. p: 132

<sup>157</sup> MONFORT, Lewis. citado por Mau Moleón en La experiencia de los límites. Híbridos entre esculturas y fotografías en la década de los ochenta. Deputación de Valencia, Institución Alfons el Magnànim, Valencia, 1999. p.139

escultura en la modernidad han sido pintores: Picasso, Henri Matisse, Joan Miró, Jean Arp, Max Erns, Boccioni... Esto afectó drásticamente el género de las grandes obras, rompiendo una tradición que ha resultado muy difícil recuperar.

A finales de los años sesenta algunos escultores que se encuentran muy preocupados con esta situación vuelven a tomar la defensa de la escultura como obra autónoma de las manos de los poderes económicos y políticos que estaban determinando la forma y el contenido de las ciudades y del arte. De forma que, como se refiere Maria Luisa Sobrino Manzanares:

*“En efecto, la “sociedad del bienestar” inicia la demanda de nuevos hitos urbanos capaces de dignificar un medio vorazmente alterado por el anterior desarrollo moderno. Se trataba así de fomentar una idea de espacio ciudadano cualificado y estético, una identificación frente a la evidente degradación del territorio y a la cada vez mayor estandarización de los objetos meramente funcionales o publicitarios que invaden sus espacios”.*<sup>158</sup>

Con esta actitud, la pretensión de los escultores no es competir con la arquitectura ni ocupar sus dominios, lo que ellos quieren para sus esculturas es la cualidad de “presencia” y el dominio del espacio como estructura propia del lugar. Como sintetiza Javier Maderuelo:

*“La cualidad de presencia que paulatinamente recobra la escultura de los años sesenta desborda el contenedor del museo o de la galería de arte para invadir el espacio público. No se trata tan sólo de conquistar los grandes tamaños, sino de recuperar el lugar, de apoderarse de la capacidad de significación que la escultura puede conferir al espacio público.”*<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> MANZANARES, Maria Luisa Sobrino. Op.cit. p: 82

<sup>159</sup> MADERUELO, Javier. Ibid. p: 129

La ampliación de los conceptos en el lenguaje escultórico y la aparición y el uso de un extenso repertorio de nuevos materiales y técnicas absolutamente novedosas, como los materiales y técnicas industriales, las técnicas de construcciones que permitirán la realización de obras de gran tamaño, son datos importantes para los artistas que, preocupados en recuperar el sentido de la palabra monumento y empeñados en elevar la escultura monumental a una obra de carácter público en el sentido de integrarse socialmente con el lugar y su entorno, tenían en estos puntos clave la forma más práctica de expresar sus reflexiones, principalmente en lo que se refiere al cambio de mentalidad de lo que se conocía por escultura.

## Capítulo II

# LAS POÉTICAS URBANAS EN LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES DE PRESERVAR LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA DE LA CIUDAD, DESDE LOS AÑOS SESENTA HASTA HOY

## 1. Los años sesenta. La percepción del entorno y de su significado

### 1.1 La escultura en la ciudad. Nuevos conceptos nuevas creaciones

*“Ahora que la ciudad se nos ha escapado de nuevo, a aquellos que más nos responsabilizamos de ella, ciudadanos y urbanistas, secuestrada por los mercaderes de pólizas, suelos, asfalto y vidrio, manoseada por políticos de los partidos de turno, o disfrazada de parque temático por Walt Disney, parece que sólo queda una única aproximación altruista y abierta con ella, que es la de los artistas, en este caso los escultores.”<sup>160</sup>*

Daniel Zarza

---

<sup>160</sup>ZARZA, Daniel. Urbanismos: En torno a la escultura. Catálogo Ciudades sin nombre. Comunidad de Madrid, 1998.

Los años sesenta son considerados años de lucha por *“...la recuperación del significado del lugar y la valoración del espacio urbano, cedido inútilmente a los automóviles y la publicidad, como espacio vivible en el cual los ciudadanos puedan reconocerse como pertenecientes a él.”*<sup>161</sup> Los escultores se sienten responsables de hacer una obra que se vuelva parte significativa de la vida urbana, en una tentativa de reforzar los valores culturales y sociales de la comunidad como identidad de lugar.

Así, en estos años, los escultores basados en las nuevas posturas del arte y en los nuevos conceptos que ampliaron el campo del lenguaje escultórico, superan la grandiosa visión del arte cívico de los encargos públicos, de la culturización ciudadana, que como maquillaje disimulaban el espacio urbano y empiezan a mantener un diálogo de reflexión con la ciudad misma, incorporando en sus trabajos cuestiones del cotidiano urbano y situaciones reales que muestran la ciudad vacía de sustancia, fría, móvil, multiforme, multifunción multiétnica y multicultural, la ciudad que vive en función del urbanismo burocrático surgido de la aplicación de normas y licencias. El arte ahora quiere reflexionar sobre la ciudad como una estructura codificada, que produce, que acomoda y desacomoda, reflejando significados sociales e históricos.

La ciudad empieza, a partir de ahí, a ser reflexionada por las nuevas formas del lenguaje del arte como los *happenings*, las performances, las acciones, las instalaciones, consideradas lenguajes ampliados de la escultura por cuestiones de su planteamiento en el espacio y en

---

<sup>161</sup> MADERUELO, Javier. El espacio raptado. Ibid. p : 138

el tiempo. Por eso muchos artistas resuelven reflexionar sobre el espacio de la ciudad a través de trabajos realizados en espacios alternativos, no convencionales. Muchos invaden los teatros así como

también espacios particulares, como Claes Oldenburg, que creó una ambientación titulada “The Store” (La Tienda) donde vendía sus propias esculturas que construía de papel maché en forma de prendas de vestir y comidas, una crítica al consumismo de la sociedad norteamericana. Pero con todo eso se echa de menos la escultura en la ciudad, como forma de expresión e identidad del lugar.

Así, decididos a que tienen que referirse escultóricamente a los dominios del espacio hasta ahora reservados a la arquitectura y al urbanismo, los artistas siguen dos grandes vías: la de los que se apropian del paisaje natural, y a través de un trabajo escultórico transformarlo en un lugar de personificación e identidad, y la de los que trabajan sus esculturas integrando sus ideas al proyecto urbanístico y en el tratamiento del entorno.

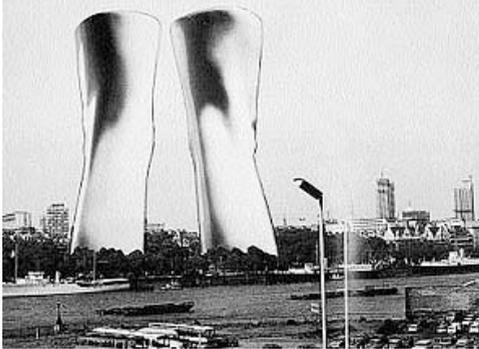
De estas dos vías vamos a destacar el trabajo de los artistas Claes Oldenburg como el descubridor del nuevo monumento urbano, Isamu Noguchi como el constructor de espacios escultóricos. Ellos implantaron la nueva escultura en el espacio de la ciudad, iniciando una postura que fue ampliada año tras año por los artistas empeñados en reforzar el paisaje de la ciudad a través del arte.

Así, a partir de los años sesenta, la escultura interactúa con la ciudad a través de las actitudes y hechos de lo cotidiano de la propia ciudad. El espacio público se redefine, como consecuencia de un proceso

crítico de lectura matizada de las diferentes variables que concurren en él.

El primer paso fue dado por el artista pop Claes Oldenburg en el intento de cambiar el sentido del término “monumento” él vació de contenido el término tradicional buscando nuevos contenidos. Con este pensamiento va a llevar objetos y temas del cotidiano, ampliados a escala monumental, a la categoría de monumento. Proponiendo Oldenburg con esta actitud la sustitución del obsoleto monumento por otros de similar altura y presencia física que tengan relación con los nuevos contenidos de la ciudad.

## La escultura identidad de Claes Oldenburg



*“El objeto colosal introducido en la ciudad es la ciudad, bajo la forma del objeto apropiado.”<sup>162</sup>*

Claes Oldenburg

86.Claes Oldenburg. Dibujo

Claes Oldenburg (1929, Estocolmo), artista pop con gran reconocimiento por sus innovaciones en el lenguaje escultórico de los años sesenta y setenta, tanto por la búsqueda de nuevos materiales para la escultura como en la introducción de nuevas formas de trabajar el arte, como el happening, la instalación, siendo el autor de la primera obra ambiental cuando presentó en 1963 la obra “Bedroan Ensemble”, el arte “environmental”, considerado antecedente de la instalación. El arte “environmental” consiste en la construcción de un ambiente recreado por el artista, exagerando formas, colores y materiales, siguiendo la exaltación que el “pop art” hace de lo cotidiano.

---

<sup>162</sup> OLDENBURG, Claes y CARROLL, Paul. Proposals for Monuments and Buildings. Chicago, Big Table, 1969. p: 11. Cit El espacio raptado. Javier Maderuelo, p: 140

Por su interés por el tema de la ciudad siempre buscó en su trabajo un diálogo de interacción espacio urbano e identidad del lugar, así desarrollaba sus reflexiones basadas tanto en sus estudios sobre la sociedad contemporánea, sus imágenes y obsesiones, como en los recuerdos de su infancia, cuando construía sus pequeñas ciudades ideales, “*Neuborn*” fue una de estas ciudades construidas por Oldenburg en su niñez. Habiendo sido criado en Chicago, ciudad de tradición en escultura pública, era natural que se sintiera atraído por estos temas. Así, Claes Oldenburg es el primer artista que en el inicio de los años sesenta empieza a proyectar en sus trabajos, tanto en los happenings como en las esculturas objetos y esculturas públicas, esta preocupación por la vida de la ciudad, sus espacios y la relación con sus habitantes.

A través del happening, lenguaje que llevó a cabo entre los años 1960 y 1965, Oldenburg realizó un cierto número de proyectos con reflexiones urbanas, entre ellos destaca “*Autobodys*”, realizado en 1964 en Los Ángeles. Era un acontecimiento artístico donde el público participaba, incluía automóviles, multitudes de gente



87. Oldenburg. *Autobodys*  
Happening. 1964

Y grandes cantidades de hielo. En estas actuaciones, que transgredían los valores estéticos preexistentes, se producen objetos

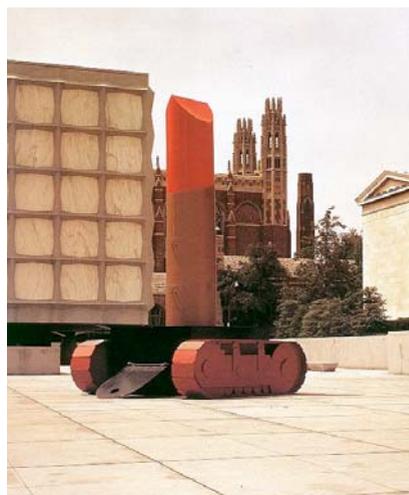
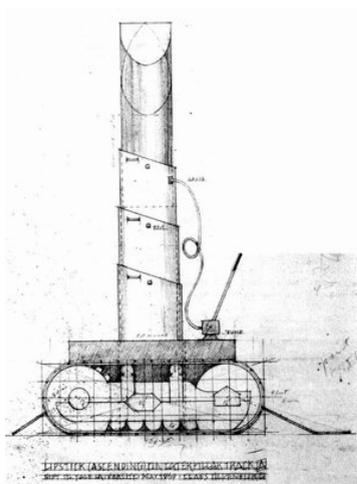
a partir de detritos urbanos que reflejaban el consumismo de la sociedad americana.

También en los años sesenta Oldenburg crea las esculturas blandas, hechas con vinilo relleno de espuma de caucho. Con esto él trastoca el concepto de escultura tradicional que consistía en encerrar la forma en un material rígido.

En 1965 Oldenburg empieza a preocuparse por recuperar el lenguaje de los monumentos de una forma renovada para la escultura contemporánea e, intentando cambiar el sentido de la palabra monumento, elevó a la categoría de monumento temas e imágenes banales, carentes de importancia y dignidad pública, como la comida, el sexo, objetos de uso cotidiano. Con esto él retoma la idea de desacralización del espacio público utilizada por el grupo Fluxus, para oponerse a la intencionalidad ideológica de la ciudad.

En sus cuadernos de notas, escritos entre 1968 y 1969, Oldenburg registra sus ideas, su visión particular de la ciudad y su manera de proyectar un monumento. Para Oldenburg proyectar un monumento, no es muy simple, es necesario primero conocer la ciudad, pasear por ella acompañado de la gente del lugar, que podrán hablar de sus pasajes y acontecimientos, leer los periódicos y las revistas locales, observar la comida – elemento que para él es muy importante, siendo uno de los temas más repetidos en su obra – y comprender el entorno a través de las sensaciones físicas que produce la ciudad tales como frío, luminosidad, humedad etc. Para él estas notas, o “condiciones” como las denomina, son decisivas para entender el planteamiento de un monumento.

Así, con estos métodos de trabajo hizo su primera escultura pública de carácter monumental en 1969, *Lipstick on Caterpillar Tracks*, instalada en la Yale University, donde en un alto grado de parodia, que para él es una característica esencial en una escultura pública, la escultura concebida como una tribuna móvil que subía y bajaba por medio de un sistema hidráulico, tenía su forma inspirada en una barra de pintalabios montada sobre unas ruedas de oruga de tanques militares.



88. Oldenburg. LIPSTICK, Acero, aluminio y resina. Yale University, 1969

La preocupación de Claes Oldenburg residía en reforzar el significado del lugar, su historia y lo cotidiano como identidad. Para él *“Los monumentos como los dibujos, son archivos condensados de las condiciones.”*<sup>163</sup> Estas condiciones a las que Oldenburg se refiere son las condiciones de funcionalidad que estudiaría un arquitecto. Estas

---

<sup>163</sup> OLDENBURG, Claes y CARROLL, Paul. *Proposals for Monuments and Buildings*. Chicago, Big Table, 1969. p: 11. Cit en *El espacio raptado*. Javier Maderuelo, p: 141

particularidades son interesantes y esclarecedoras para entender el sentido que el nuevo monumento tiene para Oldenburg y para los artistas del “pop art” así como también para comprender la imagen de la ciudad que estos artistas reclamaban frente al urbanismo burocrático de una sociedad de consumo. Una sociedad que tenía en los objetos los símbolos de su tiempo, pues el antiguo símbolo de héroe ha desaparecido.



89. Oldenburg - van Bruggen  
Paleta II. Bruselas, 1971

Trabajando en dupla con Coosje van Bruggen a partir de 1971, el conjunto de su obra se caracteriza por la realización de un mundo habitado por objetos de uso cotidiano, que se presentan en dimensiones monumentales apropiándose del entorno urbano y enfatizando así las características más propias del lugar.

Por eso no son objetos elegidos al azar, son objetos elegidos por Oldenburg y van Bruggen para el espacio destinado a intervenir, valorizando *in situ* las condiciones del lugar. En sus palabras, “*Elijo el objeto que de algún modo es apropiado a la forma, las condiciones y las asociaciones del emplazamiento.*”<sup>164</sup> “*El monumento debe ser la quintaesencia de la ciudad concentrada en él*”<sup>165</sup>.

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Ibidem.



90.Oldenburger y van Bruggen  
Documenta de Kassel 1982

Así un enchufe, un tornillo, un botón, unas pinzas, una bolsa de agua caliente, un cuchillo, contenedores, cucharas, linterna, son objetos de uso personal que elevados a la categoría de monumento tienen identificación con el público por tratarse de objetos de su cotidiano.

*“...es decir ha transformado las cosas cotidianas en algo extraordinario, singular, anómalo y fuera de lo corriente. Oldenburger exalta al objeto en su singularidad más absoluta, erige un monumento a su identidad, que... siempre es fácil y escasa, indefensa y oculta”<sup>166</sup>.*

Con este sentido fue creado su mayor monumento escultórico, con treinta y cuatro metros y medio de altura, es el “Batcolumn” inspirado en un bate de béisbol, cuyo objeto no sólo es símbolo de nuestro tiempo como él confiesa, sino que también representa al héroe de nuestro tiempo, cuando a través de la tele o en vivo, hace deleitarse al público con sus partidas.

---

<sup>166</sup> OLDENBURG, Claes. BRUGGEN, Coosje Van. El cuchillo barco. Edición Electra. Milán. 1986. P: 5



Pero en esta obra refleja otras imágenes que no pertenecen a las condiciones del lugar, Claes Oldenburg recorre también referencias de su bagaje cultural. Así se basa en obras de gran escala como Columna sin Fin (1937-1938) de Constantin Brancusi y Freiplastik (1954-1957) de Naun Gabo, de esta obra adoptó la solución de estructura para el Batcolumn.

91. Oldenburg. Batcolumn. Chicago, 1975.

La estructura formal del monumento estaba relacionado también con el cercano y popular rascacielos Hancock, uno de los edificios más significativos de Chicago. Este edificio tiene cinco inmensas X (equis) cruzando su fachada, dándole un carácter de impresionante potencia haciendo que esas “X “ se encuentren en la mente de todos los ciudadanos de Chicago. Por eso las “equis” aparecen formando la estructura del monumento de Oldenburg, el Batcolumn.

Pretendiendo así establecer una unión dialéctica entre monumento y ciudad, Claes Oldenburg ha dado un paso decisivo para recuperar el concepto de monumento que parecía irreversiblemente perdido. Para ello necesitaba cambiar el sentido de la palabra monumento, quitar el contenido peyorativo al término y encontrarle nuevos contenidos.



92. Oldenburg y Coosje van Bruggen. Pinza de ropa. Philadelphia, 1976  
Acero pintado

Muchas de sus intervenciones han alcanzado sus objetivos, pues muchos de los lugares en donde han intervenido se han convertido en paisajes reconocidos e identificados por el público, transformados en lugares visitables y habitables debido al enlace propuesto por la relación y el diálogo entre objeto y entorno.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



93. Oldenburg. Escultura puente – cuchara y fresa, 1988  
Estructura metálica con fibra de vidrio



94. Oldenburg y Coosje van Bruggen. Typewriter Eraser. New York, 1999



## Isamu Noguchi. El paisaje como escultura



*“Para mi, la esencia de la escultura está en la percepción espacial, la constante en nuestra vida.”<sup>167</sup>*

Isamu Noguchi

95. Isamu Noguchi  
Play Mountain. Tokio

Isamu Noguchi (1904-1988, Los Ángeles), familiarizado con el mundo norteamericano de su madre y la cultura japonesa por parte de su padre, desarrolló su trabajo artístico con influencias de ambas culturas, estando más cargado de elementos del arte y del pensamiento oriental. Así los jardines de Noguchi están impregnados de la sensibilidad implicada en los jardines japoneses. No olvidemos tampoco que el trabajo escultórico de este artista y su relación con el espacio sufrió las influencias del contacto con la obra del artista Constantin Brancusi, con quien ha trabajado durante algunos años. Brancusi (1876-1957, Rumania), considerado uno de los pioneros en dar funcionalidad espacial a la escultura, consideraba a ésta como parte de un conjunto mayor. Con este pensamiento realizó en 1938 un “ambiente escultórico” en Tirgu-jiu como un monumento

---

<sup>167</sup> NOGUCHI, I. Play Mountain. Tokio 1996 p: 65

---

conmemorativo a la resistencia local que luchó frente a los alemanes durante la Primera Guerra Mundial.

Este proyecto desbordó los límites tradicionales de un monumento. De marcado carácter urbano, esta obra es considerada el punto de partida de las interferencias de la escultura en el terreno de la arquitectura, principalmente en el que toca el punto de la funcionalidad. Tal como es comentado por Javier Maderuelo en su libro “El espacio raptado”:

*“Toda la historia de la escultura a partir de los primeros años sesenta va a desarrollarse bajo la obsesión de conseguir dotar a la escultura de alguna función utilitaria, lo que genera un discurso que tiene muchos puntos en común con la arquitectura, es decir, reflexiones sobre la relación entre la función y la creación formal.”<sup>168</sup>*

Así, la influencia del pensamiento y la obra de Brancusi queda confirmada en una gran cantidad de escritos de artistas de los años sesenta y setenta como Richard Serra, Carl André y principalmente en la obra de Isamu Noguchi, debido a la relación de amistad entre ambos durante un gran período.

Noguchi, como Brancusi, ha superado el mero carácter de decoración ornamental designado a la escultura, resolviendo ocuparse como escultor de problemas relacionados con la distribución y composición urbana, recorridos peatonales, jardinería y otros temas hasta entonces inherentes a la profesión de los arquitectos, lo que ha

---

<sup>168</sup> MADERUELO, Javier. El espacio raptado. Op. cit., p: 41

ayudado a dar sentido a la configuración de ambientes de carácter público. Estudiando las particularidades físicas, climáticas y emotivas de cada ambiente, Noguchi pretende esencializar el lugar y conferirle un carácter determinado. Como ha dicho *“Me gusta ver en los jardines un tratamiento escultórico”*<sup>169</sup>

El jardín realizado en la sede de la UNESCO en París (1957) es un ejemplo de trabajo donde se pueden observar con claridad dichas influencias, una composición moderna con características tradicionales del jardín japonés, piedras naturales, vegetación, espejos de agua, arena y piezas esculpidas en piedra.



96. Noguchi. Jardín de la Paz. Sede de la UNESCO,  
París, 1957/1958

<sup>169</sup> NOGUCHI. Isamu. Citado por MADERUELO. Javier. La pérdida del pedestal. Cuadernos del Círculo 3. p:83

Con relación a su estilo de trabajo, también está basado en la filosofía oriental, donde lo inacabado y lo incompleto remite al flujo y al movimiento de la vida. Así en las esculturas de Noguchi los trazos de lo inacabado, de lo incompleto, marcas naturales de la piedra son dejadas creando un fuerte contraste con áreas y superficies muy pulidas.

Los paisajes escultóricos de Noguchi son completamente dinámicos, se elevan y se bajan, se extienden y se reducen. Son paisajes diferentes del sistema del espacio renacentista con medidas fijas e inmutables. Así, es imposible tener una visión del conjunto de la obra en su totalidad,



97. Noguchi. Jardín de la Paz.

la cual es aprendida y funciona diferentemente a partir de cada punto del ambiente. Es preciso estar atento para percibir la articulación completa de la obra.



En sus trabajos se reconoce un propósito escultórico más amplio que la simple realización y colocación de una obra, las piezas comparten con la arquitectura y el espacio la pretensión de ser una expresión de la relación del hombre con su entorno. En la concepción de Noguchi, la escultura exige ser vista en movimiento por alguien que sigue el espacio creado por ella.

Como el tradicional jardín pintoresco inglés es concebido para revelar las capacidades del lugar, así el espectador aprende los elementos del paisaje en la medida en que lo atraviesa. Es en esta dialéctica de andar y mirar que se constituye la experiencia escultórica contemporánea, el espectador no se queda parado, debe estar siempre en movimiento.

En 1968, Noguchi expresaba una crítica explícita al comportamiento artístico frecuente que interpretaba el espacio público como un mero contenedor de la obra, creando la pieza y poniéndola en el espacio sin manifestar ninguna sensibilidad especial con el lugar de ubicación. Las inquietudes de Noguchi pueden leerse al modo de un síntoma del debate del momento.

*“Hoy estamos familiarizados con los espacios que contienen esculturas pero, aparte de esto, el concepto de espacio escultórico casi no ha cambiado. Los escultores piensan el espacio como un receptáculo para la escultura y, en cualquier caso, esta escultura ya es el trabajo en ella misma... Un encargo es engullido por la tradición académica y se convierte en decoración.”<sup>170</sup>*

Con esta actitud Noguchi, además de reflejar los ideales artísticos que él mismo desarrollaría a lo largo de su vida, también censura una manera de proceder que aún hoy en día ocurre con muchas esculturas instalada en la calle.

---

<sup>170</sup> NOGUCHI, Isamu. Citado por Antonio Remesar en “Repensar el paisaje desde el río”, en Arte público. Actas. Arte y Naturaleza. Huesca 1999, Huesca, Diputación de Huesca, 2000, p. 207.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



98. Isamu Noguchi. Black Slide Mantra. Odorin Park, Atlanta. 1999

## 1.2 La escultura fuera de la ciudad. Nuevos espacios, nuevas reflexiones

*“Frente al desinterés por la jardinería manifestado por la arquitectura durante este siglo, surge un movimiento particularmente importante formado por escultores que pretenden volver a fijar la atención no sólo sobre los paisajes sublimes de los recónditos desiertos, sino también sobre el espacio urbano, aunque éste esté cargado de significaciones históricas, para volver a recuperar como espacio público para el arte alguna parte del tejido mortecino de la ciudad a través de las artes de la naturaleza.”<sup>171</sup>*

Javier Maderuelo

A finales de los años sesenta, cuando aparecen públicamente las primeras inquietudes en el medio intelectual sobre el desarrollo indiscriminado que cada día afecta más al espacio urbano en las grandes ciudades, muchos son los motivos de preocupación y muchos los factores artísticos, políticos y sociales que han conducido a reflexiones y análisis de posturas en torno al comportamiento del propio hombre, al ser él muchas veces el causante de esta gran revolución en la ciudad.

En ese período son presentados con un cierto carácter dramático los problemas de la ecología, comienza la concienciación sobre el deterioro irreversible que el hombre está causando a la naturaleza y al paisaje. La acción del hombre sobre el medio físico y urbano se ha

---

<sup>171</sup>MADERUELO, Javier. El espacio raptado. Op. cit., p: 233

intensificado con una potencia transformadora, lo cual fue modificando de manera radical la estructura física de las ciudades y el paisaje urbano, así como alterando el comportamiento de los ciudadanos.

Así se desarrollaron las contradictorias reflexiones de algunos artistas al final de los años sesenta, que además de preocupados por la huella del hombre en la naturaleza y la usurpación de los espacios de la ciudad por la artificialidad de la arquitectura, enfrenta a una serie de otros factores tanto en el medio artístico, como político y social generados por el crecimiento desordenado de las ciudades. Todos estos acontecimientos han conducido a que estos artistas, en Europa y Estados Unidos, empezasen a plantear nuevas formas de trabajar el arte cuyo ámbito no fuera el espacio cerrado del museo ni el privado de la galería de arte, sino el espacio abierto de la naturaleza o el espacio público de la ciudad.

La escultura expande sus límites y se desarrolla en nuevas categorías espaciales, que la trasladan más allá del canon clásico. Se inicia un progresivo cambio de actitud, de modo que comienza a adquirir interés el lugar y la relación de las obras con el espacio. Con esto amplía las posibilidades para el arte en situaciones públicas, la orientación es que la concepción de la obra para ser instalada en espacio público a la escucha del lugar, el artista tiene que mirar la especialidad del lugar, con la finalidad de cárgala de resonancias concretas y vincularla a la especificidad de su situación, es decir, dotarla de valor y de fuerza urbana. Esto es el que se ha dado a llamar *site-specific*.

Judith Baca se refiere a la década de los sesenta como el momento en que se disuelve una línea de expresión de arte público tradicional que domina “cannon in the park” – (cañon en el parque), aludiendo a la fórmula convencional del monumento conmemorativo, con el que el poder glorificaba a sus héroes y reconocía sus hazañas, espacio de referencia en el que encontraba legitimación su modelo ideológico. Ella habla de la nueva escultura que, en los años 60 y en Estados Unidos, está preparada para extenderse por parques, jardines, plazas, calles y avenidas, expresada a través de nuevas gramáticas formales, aspirando a ampliar su espacio habitual de exposición, constituido por museos y galerías, y a discutir conceptos y valores. Esto se sucede en ámbitos urbanos y se manifiesta también en el entorno rural .

El *land art* y los *earth works*, a partir de la segunda mitad de los 60, asaltan las grandes extensiones del campo americano y, con una voluntad de escala portentosa, proclaman su deseo de contestar al mercado y de poner en diálogo las intervenciones escultóricas con la naturaleza y el territorio. Los artistas realizan una nueva lectura del lugar que les conduce a trabajar directamente sobre el medio, modificándolo, alumbrando nuevas conductas creativas, mientras, desgraciadamente, se profundiza en las heridas urbanas.

Formando parte de ese grupo de artistas que abandonaron el espacio definido, cerrado, para trabajar directamente sobre el territorio abierto, estaban artistas de diversas tendencias: del pop art, como Claes Oldenburg y Christo; del minimal art, como Robert Morris y Robert Smithson; del conceptual art, como Walter De Maria y Richard

Long junto con Michael Heizer, Denis Oppenheim, Gordon Matta Clark y otros que, según Javier Maderuelo, “son artistas expulsados de la ciudad, del espacio público por la especulación avasalladora del suelo urbano”.<sup>172</sup> Así, a finales de los años sesenta este grupo de escultores, cansados de la disputa del espacio de la ciudad, cada vez más saturado y difícil de relacionarse por la artificialidad arquitectónica y por los planteamientos de sus diseñadores, resolvió dar las espaldas definitivamente a la naturaleza, se distancian de los núcleos de las grandes metrópolis y van en busca de sus espacios perdidos en los paisajes desiertos, refugiados en la naturaleza. Ellos forman parte de los movimientos Land Art y Earthwork.



99. Richard Long.  
Una línea hecha caminando.  
Inglaterra, 1968



100. Walter De Maria.  
Campo de relámpagos  
Nuevo México. 1977

---

<sup>172</sup> MADERUELO, Javier. El espacio raptado. Op. cit., p: 237

Los dos movimientos surgen simultáneamente en Inglaterra y en los Estados Unidos como consecuencia de las situaciones irreparables a que están conduciendo las agresiones incontroladas de los recursos naturales. Pero se hicieron patentes las profundas diferencias entre el pensamiento y la actitud entre ellos. El propio nombre con el que se dan a conocer ya es un punto para empezar a desvelar el contenido de sus diferencias, pues según Maderuelo, *“Mientras el término “land art” se refiere al campo, al territorio como soporte y tema del arte, la palabra “earthwork” supone una actitud de fuerza, indica un trabajo y se refiere a un acto, a una transformación ejercida sobre la tierra.”*<sup>173</sup>

El empeño de los artistas del “Land art” y “Earthwork” desde mediados de los años sesenta en el intento de mejorar el medio a través del arte, tiene su origen en una evolución de la sensibilidad que empieza a considerar el medio físico como fuente de vida, tras haber superado la idea de la inevitabilidad de los fenómenos de la naturaleza y entender que el hombre no puede seguir utilizándola como una mera fuente de explotación. Actitudes ya desarrolladas por Brancusi en 1937 y por Noguchi a partir de los años cincuenta, ellos han iniciado el proceso dialéctico entre la escultura y la ciudad opresora y alienante, y el mundo de la naturaleza y el paisaje.

Las obras de estos artistas del arte de la tierra se alejan del marco de la ciudad, de sus talleres, de las galerías, de los museos e incluso de los espacios densos de la ciudad, no sólo por cuestiones de la dimensión de los espacios elegidos para sus trabajos, sino también por la voluntad de -a través de sus grandes intervenciones artísticas-

---

<sup>173</sup> Ibidem.

llamar la atención sobre la degradación del ambiente urbano, reclamar por los espacios de la naturaleza en la ciudad y la política de preservación de las instituciones dominadas por un sistema ajeno a las necesidades de mantenimiento de una cultura con su verdadera identidad y memoria.

En este sentido, el punto en cuestión en el comportamiento de estos artistas era el alejamiento de los museos como instituciones responsables por la memoria de una cultura, pues en una sociedad como la nuestra en la que todo es renovado, destruido y reconstruido, lo único que se conserva como testimonio histórico es aquello que se almacena en los museos, y con la política de preservación ejercida, son convertidos así en contenedores de una realidad sesgada, una realidad histórica elegida y determinada por los responsables de dicha selección.

### **En busca de la ciudad perdida: La ciudad como el centro del yo**

*“Los artistas de “land art” lanzan la idea de reinterpretar las canteras como una gran escultura que, con el lento paso del tiempo, va cambiando de contornos, adaptándose a la evolución de las técnicas de extracción de una obra colectiva, como es la ciudad.”<sup>174</sup>*

La búsqueda de la permanencia -de eternidad- mueve a todos aquellos que, como los antiguos paisajistas, retratan las ciudades. ¿Pero podrían esos nuevos horizontes urbanos, con sus construcciones cotidianas y transitorias, adquirir la consistencia y la perennidad de los grandes paisajes?

---

<sup>174</sup> MADERUELO, Javier. Nuevas visiones de lo pintoresco. Op. cit., p: 182

Fue en el inicio del siglo XIX cuando el hombre se enfrentó por primera vez con la ciudad como algo portentoso. No sólo por ser escenario de las dos experiencias más modernas, la máquina y la revolución industrial, sino también a causa de la grandeza de dicho escenario: las ciudades con su imponencia natural: los bosques, las montañas, sus ríos y mares, los infinitos y eternos horizontes, un verdadero paisajismo urbano.

La interpretación de la ciudad durante todo el siglo XX, desde la ciudad tradicional hasta la ciudad global, ha derivado en una constante acumulación de utopías, sin que ninguna se haya materializado completamente. Aun después de muchas críticas e innumerables y fracasados intentos de reorganizar el espacio de las ciudades, o sea configurarlo arquitectónicamente vinculado a una forma de vida de un modo sensible, la ciudad hoy todavía refleja el concepto de una ciudad de cambios sin un orden providencial. ¿Entonces cómo se presenta una ciudad hoy? Para Ítalo Calvino, “*existen diversas maneras de hablar de una ciudad. Una de ellas es describirla. Hablar de sus torres, puentes, barrios, ferias, todas las informaciones al respecto de la ciudad en el pasado, presente y futuro.*”<sup>175</sup> ¿Cómo describir las ciudades hoy si no podemos mirarlas? ¿Cómo analizar sus paisajes? ¿Contemplarlas? No tenemos tiempo ni tenemos distancia.

La ciudad no es más un horizonte distante que se despliega abierto al buen placer de nuestras miradas. No podemos mirarlas más, como

---

<sup>175</sup> CALVINO, Ítalo. Las ciudades invisibles. Ed. Siruela / Biblioteca Calvino. Madrid, septiembre 2004. p:42

hacia el pintor desde su ventana o el “flâneur” de Walter Benjamín, que disfrutaba del paseo a pie en la ciudad industrial. En la ciudad contemporánea nadie se desplaza a través de sus vacíos sin estar en un vehículo. Y con las interferencias de la velocidad del vehículo, la indicación del tránsito, la información de la radio, los carteles de publicidad, hablar en el teléfono portátil, ventanas cerradas por el aire acondicionado, imposible cualquier diálogo, cualquier contacto con el entorno de la ciudad.

La ciudad en la contemporaneidad se tornó el paradigma de la saturación, es como un tejido que se expande, acrecentando siempre más materia, más masa, borrando todo contorno, toda frontera. Todo está mucho más lleno, las superficies confusamente ocupadas. El tejido urbano tensionado se rompe generando los espacios periféricos, marginales y otras diferentes partes amenazadas de extinción. Una simple panorámica no da más cuenta de sus relevos, de sus ríos subterráneos, de su vida. La ciudad contemporánea es un vasto lugar de tránsito entre lo visible y lo invisible. Lo que constituye el paisaje de la ciudad hoy es el paisaje móvil y abarrotado, multiforme, multifunción, multiétnico y multicultural, escenario abierto a cualquier representación del momento cotidiano relacionado con la supervivencia.

Las obras de estos artistas son obras que reflexionan acerca de esos espacios perdidos, la falta de visibilidad, del marco, del punto de vista, del horizonte, la falta del sitio demarcando “aquí es mi lugar”, espacios de la historia, el espacio de las relaciones sociales y culturales; generalizando, el espacio de la ciudad como espacio de

nuestro yo, colocando en el centro de sus preocupaciones las relaciones del cuerpo con el espacio y la materia. Así reflejan la intervención del mundo exterior en el ser interno del cuerpo, pues como ha dicho Rosalind Krauss, ... *“nuestros cuerpos y nuestra experiencia de nuestros cuerpos siguen siendo el tema de la escultura, aun cuando una obra se componga de varios cientos de toneladas de tierra.”*<sup>176</sup> Sus acciones son susceptibles de reflexiones y análisis filosóficos tipo fenomenológicos. Estas reflexiones estaban teorizadas en los escritos de Smithson, como comenta Anna María Guasch:

*“En un nuevo artículo aparecido en 1968, que puede considerarse como el manifiesto del arte de la tierra, Robert Smithson comparó la superficie terrestre, sus accidentes, erosiones, cristalizaciones, sedimentos, llanuras, etc., con las falacias del pensamiento y con las ficciones del espíritu. Según él, los hundimientos de la tierra, las fallas, los deslizamientos, las fracturas, los plegamientos, no se producen únicamente en la naturaleza sino también en la mente humana”*<sup>177</sup>.

Texto del “manifiesto” escrito por Smithson en 1968:

*“El cuerpo entero es atraído hacia el sedimento cerebral en el que las partículas y los fragmentos aparecen bajo forma de conciencia sólida. Un mundo decolorado y fracturado rodea al artista. Organizar esta maraña de corrosión en estructuras, subdivisiones y conjuntos es un proceso estético que apenas se ha vislumbrado. Observa una palabra cualquiera durante algún tiempo y verás que se abre en una serie de fallas, en un terreno de partículas que contiene cada una su propio vacío. Este lenguaje inquietante de fragmentación no ofrece*

---

<sup>176</sup> KRAUSS, Rosalind. Pasajes de la escultura moderna. Op. cit., p: 271

<sup>177</sup> GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p: 53

---

*una solución formal fácil. Las certezas del discurso  
didáctico se sienten atraídas dentro de un discurso  
poético*<sup>178</sup>

Estas grandes obras, atravesando largos trechos de terreno, hacen referencia a esos desbordamientos que alteran la trama en un movimiento de aparición y desaparición, muestran la indeterminación del paisaje y la descentralización del terreno de las ciudades. El marco, el punto de vista, el horizonte demarcaban la ciudad, pues son partes constitutivas del paisaje. El paisaje urbano antiguamente tenía todos estos parámetros reunidos. Un paisaje de este tipo hoy sólo es posible creando un cierto vacío en la ciudad para que aparezca un horizonte delimitando el espacio. Tal como refiere Gilles A. Tiberghien:

*“ Por supuesto, cuanto más grande es el terreno, más amplio es el horizonte, siendo más pura la línea cuanto menos cosas se interpongan entre ella y nosotros. Los espacios desérticos y llanos tienen algo fascinante: la mirada no tropieza con nada y el observador se siente como en el centro de un círculo cuya circunferencia se desplaza con él sin que nada le permita situarse u orientarse y, a veces, sin que sepa si avanza o si el suelo desfila continuamente bajo sus pasos. Es comprensible que en los años sesenta, los artistas norteamericanos del Land art sintieran esta fascinación cuando siguiendo las huellas de Heizer que los condujo hasta allí, salieron a explorar las áridas extensiones del Oeste. Las cumbres montañosas recortan a menudo el límite del cielo, pero las extensiones así circunscritas son tan planas, en partículas sobre los lagos desecados, que la redondez de la tierra se hace muy presente.”*<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> MADERUELO, Javier (ed.). Arte público: Naturaleza y ciudad. Fundación César Manrique / Col. Ensayos 1. Madrid, 2001. Gilles A. Tiberghien. Texto Horizontes p: 126

Así para los artistas del Earthwork / Land Art el horizonte es el punto de búsqueda del paisaje, y ellos saben destacar y hacer visibles *in situ*. Al situar sus obras en un lugar determinado sabían acentuar aquello que estaba en el campo invisible, como por ejemplo Christo y Jeanne Claude que través de sus grandes vallas de telas querían redefinir a su manera los límites del paisaje, evocando las grandes murallas de las ciudades. En la obra de Richard Long el horizonte está revalorizado, forma un horizonte semántico que responde al horizonte sensible de la imagen. Robert Smithson observando el horizonte durante un viaje por el desierto tuvo la idea de la obra *Spiral Jetty*. Para Daniel Zarza, *“Estos trabajos terrestres (earthworks) de los escultores del vacío y del arte paisaje (Land art) nos ayudan a encontrar las pistas de nuestras ciudades perdidas.”*<sup>180</sup> Para ejemplificar su pensamiento, Daniel Zarza cita a los artistas Richard Long, Robert Smithson y Christo como artistas que reflexionan sobre las transformaciones de la ciudad en sus instalaciones espectaculares, con una estética de lo vacío y de lo transitorio, y que poco a poco va revelando la identidad, el inconsciente y el equilibrio de un lugar existente. Así para él:



*“Long es el trazador de caminos y su cruz, origen de la fundación mítica de las ciudades...”*

101. Richard Long Inglaterra. 1967

---

<sup>180</sup>ZARZA, Daniel. Op. cit., p:33

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura contemporánea como actitudes de preservar la identidad y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



*...Christo es el artífice de las formas sociales y económicas invisibles configuradoras de los materiales, parcelas, zonas y usos de la ciudad. Estas estructuras culturales invisibles que Christo va sacando a superficie, ayudan a entender las formas de las intervenciones humanas, cuya meta final es la ciudad. Y...*

102. Christo y Jeanne Claude. Running Fence, (Valla continua). California. 1976.



*...Smithson es el reclamador y constructor de los espacios obsoletos asesinados en la loca dinámica del progreso exhaustivo.<sup>181</sup>*

103. Smithson. Spiral Jetty , 1970

---

<sup>181</sup> Ibidem.

## El mundo entrópico de Robert Smithson



*“Mi propia experiencia es que los mejores emplazamientos para earth art son los lugares que han sido perturbados por la industria, la urbanización incontrolada, o la devastación de la naturaleza.”<sup>182</sup>*

R. Smithson

104. Smithson en campo de acción, 1973

Parafraseando a Albert Pope, las transformaciones sufridas por las ciudades tras la II Guerra Mundial podrían ser comparadas al proceso entrópico, es decir, un proceso caracterizado por el progresivo aumento de la desorganización y la progresiva disminución de la identidad, considerando el significado de “entropía” en la ciencia mecánica. En esta ciencia se define a la entropía como el grado de desorden de un sistema o una masa de una sustancia con sus moléculas completamente en desorden. Así como ha dicho él:

*“Las antiguas dicotomías centro/periferia, ciudad histórica/ciudad nueva, incluso ciudad/naturaleza, habían desaparecido, devoradas por un creciente e indiferenciado continuum, donde los elementos urbanos estaban cada vez más mezclados. Resultado: una degradación especial sin precedentes, una entropía casi total.”<sup>183</sup>*

---

<sup>182</sup> Ibidem

<sup>183</sup> POPE, Albert. Citado por GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. Op. cit., p: 125

Es ése el mundo por el cual el escultor Robert Smithson se siente atraído para desarrollar sus reflexiones en torno a la gran ciudad contemporánea.

Robert Smithson (1938, Nueva Jersey - 1973, Tejas), arquitecto, urbanista y artista, fue entre el final de los años sesenta y el inicio de los setenta, uno de los artistas con más actuaciones en el escenario del arte contemporáneo. Considerado uno de los primeros creadores norteamericanos en imponer la naturaleza como material artístico, buscaba a través de sus obras la confrontación arte, hombre, ciudad y naturaleza.

La relación de Smithson con el deterioro de la ciudad empezó después de un viaje con su cámara fotográfica a su ciudad natal, Passaic, convertida en un suburbio en ruinas de Nueva Jersey. En este viaje, que él describe en “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey, 1967”, Smithson depara en un paisaje devastado en términos estéticos, ruinas buscando la inmortalidad del monumento, como memoria de paisaje industrial y entrópico. Esta experiencia ha cambiado la sensibilidad del artista referente a la manera de entender lo pintoresco en el paisaje artístico contemporáneo. Reflexiones de Smithson en su viaje por Passaic:

*“Ese panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la “ruina romántica”, porque los edificios no caen en ruinas después de haberes construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse”.*<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> SMITHSON, Robert. Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey. Ed. Gustaco Gil. Barcelona, 2006. p. 19

*“Los suburbios existen sin un pasado racional y sin los “grandes acontecimientos” de la historia. Oh, quizá haya algunas estatuas, una leyenda y un par de curiosidades, pero no hay pasado; sólo lo que pasa por ser un futuro.”<sup>185</sup>*

*“En realidad el centro de Passaic no era un centro, sino un abismo típico o un vacío ordinario. ¡Que gran lugar para una galería! O quizá una “muestra de escultura al aire libre” animase el lugar”<sup>186</sup>.*

*“...Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar en los basureros del pasado no histórico; se encuentra en los periódicos atrasados, en el falso espejo de nuestros sueños rechazados.”<sup>187</sup>*

*“...Cada ciudad sería un espejo tridimensional que reflejaría la existencia de la siguiente ciudad. Los límites de la eternidad parecen contener tales enfadas ideas.”<sup>188</sup>*



105. Los monumentos de Passaic. Fotografías de Smithson, 1967

---

<sup>185</sup> Ibid. p. 20

<sup>186</sup> Ibid, p. 22

<sup>187</sup> Ibid. p. 26

<sup>188</sup> Ibidem.

A partir de esta experiencia Smithson empieza con las esculturas compuestas de materiales recogidos en las periferias metropolitanas de Nueva York. Como residuos de la memoria de la ciudad, estos objetos recogidos eran depositados dentro de contenedores, multiplicados por espejos y acompañados de fotos y mapas de sus lugares de origen. Estos trabajos eran mostrados en museos y galerías.



106. Smithson. Paisaje con espejos .1968

A partir de 1968 Robert Smithson empieza a trabajar un diálogo entre lugar / obra exterior y lugar / obra interior, denominando con los términos *Site* (lugar/obra exterior) y *Nonsite* (no lugar/obra interior). El “Nonsite” es el significante y el “Site” es el significado. Así en la galería el Nonsite nos lleva al Site. O sea el Site es el lugar concreto

elegido por el artista para actuar, mientras que el Nonsite es la obra compuesta por los materiales extraídos del Site y expuesta en la galería.



107. Smithson. Instalación. Arena y espejos.1968

Con la dialéctica “Site – Nonsite” “Espacio – No-espacio”, Smithson se refiere a la cualidad de espacio; si el espacio carece de identidad propia, no guarda relación de dependencia con el lugar en el cual está ubicado, éste es un no-espacio. Esta negación de cualidad al espacio implica una crítica indirecta a la arquitectura despersonalizada. Robert Smithson enumera



108. Smithson. Un nonsite. 1968  
arte, museos, autopistas, multicentros, gasolineras, lugares que se repiten iguales por todas partes del mundo. Con los estudios referentes al tema Site-Nonsite, realiza una serie de obras donde refleja sus pensamientos y teorías.

En 1969, Smithson empieza sus intervenciones en lugares cuidadosamente seleccionados. Como ha dicho él: “*Seleccionado el lugar de la acción, surge como una revelación su contenido.*”<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> ZARZA, Daniel. Op. cit., p: 32

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---

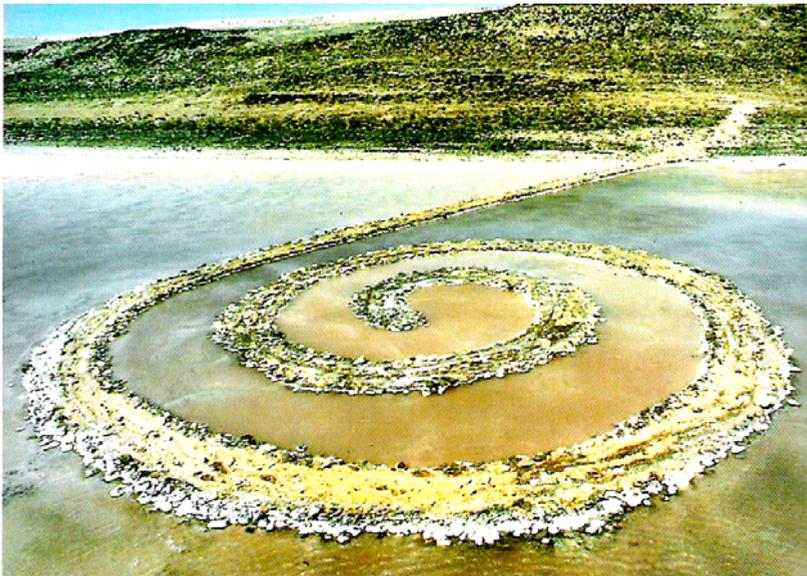


109. Smithson. Broken Circle/Spiral Hill. 197



110 Smithson. Círculo roto. 1969

La atracción de Smithson por los lugares más humildes, abandonados y degradados, por los vacíos más vacíos, resultado de saqueos de minas e industrias, es la base de su compromiso con un arte que dejaba de ser un artículo de lujo abstraído de las realidades físicas específicas, y su responsabilidad con un *“arte que se enfrentará con los mismos problemas que enfrentan los urbanistas, ecologistas y empresarios.”*<sup>190</sup>



111. Smithson. Spiral Jetty. UTA. 1970

---

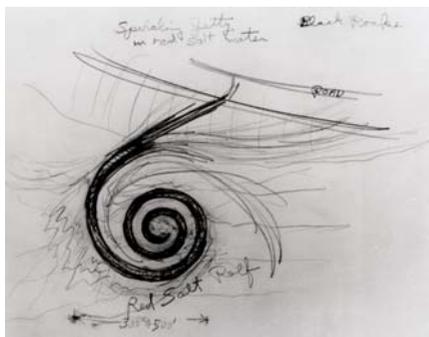
<sup>190</sup> Ibidem.

Reflexiones de Smithson sobre el espacio donde emergió la posibilidad del Spiral Jetty:

*“La mera visión de los fragmentos atrapados de desperdicios y basura transportados a uno y a otro mundo de prehistoria moderna.*

*Los productos de una industria devónica, los restos de una tecnología silúrica, todas las máquinas del período carbonífero superior, estaban perdidos en aquellos depósitos amplios de arena y lodo”<sup>191</sup>.*

La espiral está relacionada con las ideas de entropía e irreversibilidad. Es una forma que se dirige hacia fuera y simultáneamente se recoge hacia dentro, una forma que indirectamente se define a sí misma enroscando el espacio sin encerrarlo. Así, siguiendo este movimiento de la espiral en Spiral Jetty se entra retrocediendo en el tiempo, girando hacia la izquierda, en sentido contrario a las agujas del reloj, y se sale avanzando en el tiempo, girando a la derecha, en el sentido de las agujas del reloj. La forma de la espiral fue constante en la obra de Smithson.



---

<sup>191</sup> Ibid. p: 32

En 1973 en sus momentos de preocupación con el crecimiento de inhóspitos espacios abiertos entre las construcciones arquitectónicas que, por lo general, rechazan los valores cívicos y las funciones sociales, Smithson también reclamaba el parque y el jardín para sus actuaciones y propuestas hacia nuevas concepciones de uso y disfrute en la relación arte-ciudad-naturaleza.



112. Robert Smithson. Intervenciones en el Central Park. Nueva York 1973

Así, pretendiendo llamar la atención a través del arte sobre este deterioro incontrolado por los urbanistas, dejó escrito: *“Numerosos parques y jardines son re-creaciones del Paraíso perdido, o del Edén, y no los sitios dialécticos del presente. En su origen, los parques y los jardines eran pictóricos; eran paisajes creados con materiales naturales y no “cuadros” creados con pintura”*<sup>192</sup>. Su interés estaba en conseguir vías para reconciliar al hombre con la naturaleza. Para él, ésta sería una forma de reeducar a la comunidad en cuanto a la necesidad de la naturaleza de formar parte de la ciudad, pues la naturaleza es parte de la naturaleza del hombre.

---

<sup>192</sup>HOLT, Nancy (ed.). The Writings...Cit. MADERUELO, Javier. El espacio raptado. Op. cit., p:181

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura contemporánea como actitudes de preservar la identidad y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



113. Smithson. Isla flotante. Intervenciones, la naturaleza en la ciudad. New York. 1973

Generado por el alejamiento del Movimiento Moderno sobre los efectos de la naturaleza en cuanto la vida, las ciudades se transforman en selvas de piedra y cemento, pues en sus espacios los parques y jardines ya no existían, fueron dispensados porque en la

ciudad moderna, basada en la idea de zonificación, los espacios naturales perderían su razón de ser. No hay espacio para la naturaleza en la ciudad moderna. Además de esto eran las ciudades las culpables de los grandes males en la naturaleza, debido al alto nivel de contaminación descargadas por las industrias, fábricas y por la gran cantidad de automóviles, así como también por la devastación de los bosques para atender el desarrollo de las grandes ciudades todavía en construcción. En resumen, el hombre destruía la naturaleza para construir ciudades sin naturaleza, y las ciudades sin naturaleza estaban destruyendo al hombre.

En los escritos de Robert Smithson, muerto en 1973 en accidente cuando realizaba una más de sus acciones, denota una idea del arte como algo socialmente utilitario, plantea una nueva visión del monumento argumentando que podía ser un medio de recuperación en términos artísticos, lo cual tiene gran repercusión en la creación artística de los años setenta y ochenta. En uno de sus más conocidos escritos, Smithson hace el siguiente comentario:

*“El artista y el minero deben tomar consciencia de sí mismos como agentes naturales. Esto es extensible a todo tipo de minas y de edificios. Cuando el minero o el constructor pierden de vista lo que están haciendo en aras de la abstracción o de la tecnología, no pueden enfrentarse a la necesidad. El mundo necesita carbón y autopistas, pero no necesitamos los resultados de la explotación minera. La economía, cuando se abstrae del mundo, es ciega respecto al proceso natural. El arte puede convertirse en un recurso que sirva de mediador entre el ecologista y el industrial. La ecología y la industria no son caminos de dirección única, más bien deberían ser caminos que se cruzan. El arte puede ayudar a proveer la necesidad dialéctica entre ellos”<sup>193</sup>.*

<sup>193</sup> SMITHSON, Robert, “Untitled, 1971”, en HOLT, Nancy (ed.): The Writings..., Ibid. p: 220.

## 2. Los años setenta. La percepción del entorno y de su significado

### 2.1 La ciudad como escultura

*“Al reconocer la ciudad como artefacto construido complejo, la forma de intervenir en su cuerpo enfermo pero todavía vivo, era lanzar hacia adelante (proyectar) bellas arquitecturas acertando en lo lugares precisos seleccionados por una lectura rigurosa y sensible de su estructura, morfologías y tipologías.”<sup>194</sup>*

Daniel Zarza

Los problemas que generan espacios sin presencia y sin personalidad en la ciudad, causados por el cúmulo de informaciones y por las continuas construcciones/deconstrucciones/reconstrucciones muchas veces indebidas, son los mismos que llevan al artista a buscar otros medios de expresión y espacios alternativos dentro de la propia ciudad, para desarrollar sus reflexiones contra el poder destructivo del hombre en el espacio de la ciudad.

Así, en los años setenta, muchos artistas que participaban del movimiento “Earthwork” (arte de la tierra) sienten necesidad de volver a actuar en la ciudad misma, más cerca de los problemas de la ciudad y más cerca de la población que sufre por estos problemas. Y aun realizando sus acciones fuera de los espacios de la ciudad, empiezan a realizar sus trabajos de intervenciones en la propia

---

<sup>194</sup> ZARZA, Daniel. Op. cit., p : 28

ciudad, algunos haciendo de la ciudad, o de sus elementos, el propio material escultórico, sus materiales de trabajo; tal como hicieron los artistas Robert Morris, Richard Serra, Gordon Matta Clark, Christo, que como artistas innovadores en sus técnicas de trabajar las poéticas de preservación de la ciudad en este período han abierto otras posibilidades para otros artistas, como por ejemplo el Grupo SITE. Formado por arquitectos y artistas, desarrollan la idea de crear edificios que pretenden parecer una construcción en estado de demolición.

Así, planteando la deconstrucción el grupo construía grandes arquitecturas escultóricas, donde las construcciones se presentan con sus fachadas completamente destrozadas, configurando una demolición, dejando a la vista la estructura interna, y en torno a las construcciones planteaban algunas cuestiones tales como: ¿Qué significa dentro y fuera? o ¿Son, acaso, ambas cosas lo mismo? De esta forma pretendían abolir los límites entre lo público y lo privado, paradojas que nos reenvían a los orígenes de la idea de la arquitectura. La pretensión del grupo era que el espectador pudiera participar activamente para descubrir el objetivo de la propuesta.

*“Lo destructivo, como principio formal, no es sólo un presagio de la destrucción de determinadas capas de nuestra civilización. Los objetos y su orden se han convertido supuestamente en su propia cárcel, la destrucción se tiene que convertir en un golpe liberador para que el espacio se amplíe.”<sup>195</sup> (Wines- Grupo SITE )*

---

<sup>195</sup>WINES. Grupo SITE. Citado por MADERUELO, Javier. El espacio raptado. Op. cit., p: 317

Otro ejemplo de modificación urbana, de un elemento arquitectónico en escultórico, es el trabajo de Robert Venturi y Denise Scout Brown, cuando en 1976 transforman la casa donde moraba Benjamín Franklin en Filadelfia, en un monumento escultórico denominado Franklin Court.

La acción de los arquitectos consistía en reconstruir la antigua casa ya desaparecida, a partir de sus ruinas y de los muchos documentos gráficos que definían sus formas y sus volúmenes, lo que permitía realizar una reconstrucción exacta. Pero Venturi y Scout Brown partirán de los restos arqueológicos de la casa construyendo un museo subterráneo, y con piezas de metal pintadas de blanco reconstruirán sobre las ruinas la silueta de los dos edificios que formaban la casa de Franklin. De este modo la casa siguió ocupando el lugar de origen en la ciudad, pero ahora en forma de un monumento escultórico a la memoria de su dueño.



## Richard Serra Esculturas arquitectónicas



*“La escultura si  
tiene algún  
potencial, es el de  
crear su propio  
espacio y lugar  
donde ha sido  
creada. Me  
interesa la obra en  
la que el artista es  
el creador de su  
propia situación, o  
el que divide o  
declara su propia  
área.”<sup>196</sup>*

Richard Serra

114.Serra. Fulcrum.Courtauld Instite Art.  
London,1987

Richard Serra, (Sao Francisco, Estados Unidos, 1939), uno de los escultores más destacados del siglo XX, por el carácter innovador y desafiante de su obra. Él pone de relieve el proceso de fabricación por las características de los materiales y el compromiso con el espectador y el espacio en que ubican.

---

<sup>196</sup> SERRA, Richard. TAYLOR. Brandon. Arte hoy. Ediciones Akal. Madrid, 2000 p. 137.

Habiendo iniciado su carrera a finales de los sesenta con el grupo de artistas minimalistas, es en los inicios de los años setenta que Serra concibe sus piezas en función del espacio y su relación con el espectador. Con los años ha ido ampliando este enfoque, los trabajos empiezan a crecer en escala, pasando a ocupar todo el espacio disponible, enmarcando el sitio donde se encuentran las piezas. Al incorporar el espacio, la escultura incorpora también al hombre que lo habita, y el espectador que mira la obra. Como observa R. Krauss: “*Al longo de la década de 1970 Serra concibió el proyecto escultórico como un problema en el dominio de la percepción – percepción que es fundada en una movimentación, reacción y vivencia del cuerpo.*”<sup>197</sup>

En la segunda mitad de los años setenta las esculturas de Serra piden salir de los espacios de la galería por sus características, su naturaleza – dimensiones y formas variadas – ahora factores determinantes en su obra. Saliendo de los espacios de las galerías y museos, las esculturas llegan al espacio abierto de la ciudad, Serra poco a poco pasará a ocupar áreas con sus esculturas que se conocerán con el termo de *site-specific*, por ser la obra hecha específicamente para el sitio determinado. A partir de ahí sus obras pasan de la integración del cuerpo en la obra a la integración de la obra en la ciudad, donde el ciudadano, el pasante que se disloca continuamente en tránsito, se torna una figura central.

El artista desarrolla sus trabajos dentro del precepto de tridimensionalidad construida a partir del plano y vinculada al espacio circundante, envolviendo el entorno, actuando en el ambiente

---

<sup>197</sup> KRAUSS, Rosalind. Richard Serra: Sculpture. In: Richard Serra, Octubre Files, 2000. p. 124.

arquitectónico y/o urbanístico del lugar. La obra no tiene un a priori disociado de su vivencia en el espacio y de quién está en el espacio, al revés, la obra se completa por su existencia en este lugar siendo así constantemente rehecho por la experiencia del otro. *“El análisis preliminar de un emplazamiento dado toma en consideración no sólo las características formales sino también las sociales y políticas del emplazamiento.”*<sup>198</sup>

Encontramos las escultura de Serra, muchas veces, ubicadas en espacios donde los diversos tejidos urbanos se encuentran, donde la ciudad es verdaderamente problemática. Su preferencia por estos espacios ya fue motivo de él dejar de realizar obras en lugares más tranquilos, más aislados de los centros urbanos. Cuando llegan propuestas de realizar un trabajo en lugares así, él responde: *“No, yo prefiero estar más vulnerable y pelear con la realidad de la mía situación de vida, que es urbana.”*<sup>199</sup> El sitio preferido por Serra para la implantación de su escultura lo define así:

*“Un espacio poluído por escapes de humo, una escena de incesante transformación, un sitio de saturación del tránsito, desorientación y movimiento permanente, donde en varios momentos del día, la densidad del tránsito filtra el centro de la rotunda, obligando a distinción entre el interior y el exterior del espacio, de modo que el espacio parece abrirse y cerrarse con el flujo del tránsito.”*<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> RERRA, Richard. Conferencia en la Universidad de Yale, 1990. Publicación Kunst & Museumjournaal, Amisterdan. Vol. I, N° 6, p 23

<sup>199</sup> SERRA, Richard. St. John's Rotary Arc. New York. 1980. p. 119

<sup>200</sup> Ibidem.

La escultura “St John’ s Rotary Arc”, realizada entre 1979 y 1980, que está situada en la salida del Holland Tunnel, uno de los accesos a ciudad de New York, es uno de los mejores ejemplos de esta preferencia de Serra, revelando la importancia de estos lugares para la implantación de sus obras en las décadas de 1970 y 1980.



115. Richard Serra. St. Johns's Rotary Arc. New York, 1979/1980

La escultura “St, John’s Rotary Arc” fue instalada en una rotonda, lugar de circulación continua, donde el tráfico intenso esconde el centro de la plaza. Antes de la introducción de la escultura el espacio no tenía volumen bien definido, la plaza se convertía en un lugar sin expresión. Después que la escultura se ubicara ahí, la plaza mostró

una imagen coherente con el espacio, creando una dimensión escultural. Pues, la escultura en forma de arco introduce una lectura transversal del conjunto del terreno, redefiniendo la escala del sitio, así la dimensión y la posición de la pieza corresponden a las características topográficas del lugar.

Al contrario del efecto de los monumentos urbanos tradicionales, donde una fuerza centrífuga catalizaba el foco de atención en ellos, en la escultura de Serra el foco de atención es la ciudad, que envolviendo el hombre en su tejido urbano, apunta en la dirección del caos, de las carreteras, de las ruinas del centro abandonado denunciando la poca eficacia del urbanismo racionalista que se preocupa en ocupar los vacíos urbanos sin función, como es el caso de la rotonda donde está la escultura “Saint Johns’s Rotary Arc”.

Las esculturas de Serra en la ciudad adquieren una escala proporcional a ella, perdiendo a propósito la escala humana. Así como en las grandes metrópolis, que es imposible mirarlas por entero, sus esculturas también sólo podemos mirar por partes. Estar delante de una escultura produce una experiencia estética similar a la de la inconmensurable megalópolis.

Talvez por esta razón su escultura Tilted Arc fue aceptada con hostilidad por la mayoría de la gente que trabajaba en la plaza donde fue ubicada la pieza en 1981, cuestionando ser una pieza que agobiaba por su gran dimensión cambiando totalmente el acceso de las personas a las oficinas y interrumpiendo la libre circulación de la plaza que, dividiéndola en dos, actuaba como una barrera para la

entrada principal del edificio. También quejaban de la pátina de óxido natural de la escultura, dando la apariencia de un muro de metal oxidante parecido a una pieza de material de construcción abandonada.

La escultura Tilted Arc fue ubicada en la Plaza Federal o Foley Square, Lower Manhattan, New York, una zona de alta densidad laboral, rodeado de edificios federales, incluso el edificio que alojaba las oficinas del grupo GSA, responsable por el encargo de la obra como parte de su programa Arte en Arquitectura.

La polémica que empezó en 1981 con el emplazamiento de la pieza acabó en 1989 con la retirada de la escultura, hecho que ha dejado Serra y la mayoría de los artistas tristes y decepcionados. En el discurso de defensa del Tilted Arc Serra argumenta:

*“Yo no hago objetos transportables, yo no hago obras que pueden ser redituadas en otro lugar. Hago obras que tienen que ver con los componentes ambientales de los lugares concretos. La escala, la dimensión y el emplazamiento de mis obras específicas en relación al sitio están determinadas por la topografía del lugar, que puede ser el entorno urbano, paisajístico o arquitectónico.*

*Mis esculturas no son objetos para que el espectador se detenga y mire fijamente. El propósito histórico de emplazar una escultura sobre un pedestal fue establecer una separación entre la escultura y el espectador. Estoy interesado en crear un espacio conductual en el que el espectador interactúe con la escultura en su contexto.*

*La identidad de uno como persona está estrechamente conectada con la experiencia propia del espacio y del lugar. Cuando un espacio conocido es cambiado por la inclusión de una escultura para sitio específico, uno es llamado a relacionarse con el espacio de manera*

---

*diferente. Esta experiencia del espacio puede sobresaltar a alguna gente.*

*Cuando el gobierno me invitó a proponer una escultura para la plaza solicitó una escultura permanente para sitio específico. Como la frase implica, una escultura para sitio específico es aquella concebida y creada en relación con las particularidades condiciones de un sitio específico, y sólo para esas condiciones. Remove Tilted Arc, entonces sería destruirlo.<sup>201</sup>*



116. Richard Serra. Tilted Arc. New York, 1981

---

<sup>201</sup> SERRA, Richard. Catálogo del Museo Nacional Centro Reina Sofía. Madrid, 1991

La abstracción en Serra está hecha en función del tiempo, como un terreno experimental donde el espacio y el tiempo son sentidos como funciones uno del otro. Serra siempre trabajó con las relaciones existentes entre proceso-acción, en la etapa de materialización, y entre el mirar-aparecer, en la etapa de la experiencia del sujeto. Esa última es definitiva en el abordaje de la especialidad de la escultura: el trabajo presupone



117. Serra.T.W.U. NewYork,1981

una noción escultural como pensamiento propio de la experiencia física. La materialidad de la obra no se hace suficiente para afirmarse como tal, es necesaria una participación concreta del hombre en el mundo para la activación de esa materialidad en el espacio. De los materiales que trabaja, metales, hierro, acero, le interesa su gravedad, su densidad, sus transformaciones físicas y de ahí viene también su interés por el proceso. *“La evidencia del proceso puede devenir parte del contenido. No es que sea el contenido, sino que discernible para cualquier que quiere involucrarse con ese aspecto de mi proceso de trabajo”*<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup>RERRA, Richard. Conferencia en la Universidad de Yale, 1990. Publicación Kunst & Museumjournaal, Amisterdan. Vol. I, N° 6, p 23

En el espacio público de la ciudad, la obra de Serra es ejemplo de diálogo entre escultura y espacio como un eje comunicante en una interferencia mutua, él crea a través de su trabajo un nuevo redimensionamiento espacial del lugar donde estar ubicado. Como esculturas arquitectónicas, son piezas de grandes dimensiones, los espacios que genera la obra son diversos y producen diversas formas de relacionarse con ella, al que invitan a caminar alrededor y a veces por dentro y a vivirla desde múltiples perspectivas.



118. Richard Serra. Intersección II, 1992. MOMA, New York

Los espacios interiores están, por supuesto, dedicados a un único protagonista: el ser humano. La escala firma, la adecuación de distancias y proporciones a las necesidades y capacidades de los usuarios, la flexibilidad de uso. Así, que una obra sea para el

usuario/visitante una experiencia espacial notable no es suficiente para que sea considerada arquitectura: muchas instalaciones de Serra permiten una experiencia espacial inmensamente más rica que la mayoría de edificios contemporáneos, pues, en este sentido, Serra trata los espacios de sus esculturas para justamente reflexionar los espacios arquitectónicos de las grandes ciudades contemporáneas.



119. R. Serra. Intersección II, 1992. MOMA, New York

Según Rosalind Krauss, *“La experiencia perceptiva del mundo es la experiencia de habitar el mundo por medio de nuestro cuerpo”*<sup>203</sup>. La

---

<sup>203</sup> KRAUSS, Rosalind. La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Op.cit., p:260

experiencia de la escultura de Serra reside en ese embate vivo entre la obra y la espacialidad de la obra construida por ella y por el sujeto que la percibe. Hecho que se queda difícil en las grandes ciudades.



120. Richard Serra. Intersección II, 1992. MOMA, New York



## **Gordon Matta-Clark:**

### **La destrucción como construcción de memoria**



*“Cada edificio que desaparece es la  
aniquilación de partes de nuestra  
memoria colectiva”<sup>204</sup>.*

Matta Clark, 1971

121. Matta Clark. Conical Intersect. 1975

Gordon Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978) utilizaba casas y edificios abandonados, en ruinas, a punto de ser demolidos, como material escultórico, recuperando también el acto del escultor en el sentido de la palabra esculpir, imprimir en la materia su reflexión, su idea, ya que su arte consistía en transformar construcciones

---

<sup>204</sup> FUENTES FEO, Javier. Gordon Matta Clark. Espacios vitales-Espacios de la memoria. Revista *Cimal* Arte internacional 2ª etapa – N° 51. Ediciones Cimal Internacional, Valencia. 1999. p:70

arquitectónicas a través de cortes efectuados con sierras, seccionando paredes, dividiendo casas en dos mitades, descolgando fachadas, abriendo grietas y orificios en compartimentos, dejando la estructura original en total desequilibrio, una alusión al desequilibrio de una sociedad que se queda sin su historia, sin la memoria del lugar. El desequilibrio entre los sucesos y los desastres de un progreso en continuo movimiento. Así cortando paredes enteras violaba los edificios, desestabilizándolos, haciendo evidente su conciencia de la precariedad del interior en las ciudades. Como refiere Javier Maderuelo:

*“Las obras de Matta-Clark se valían de la paradójica relación entre el sueño americano de progreso y la deliberada destrucción que lo acompaña. Él exacerbaba esta paradoja al realizar una demolición parcial, como obra de arte, cuya pretensión era una especie de conservación frente a la demolición definitiva que sufren la casi totalidad de los edificios en la ciudad, para dejar sitio a otros nuevos que generen más plusvalías.”<sup>205</sup>*

Su trabajo actúa como una llamada de atención con el objetivo de atacar a todos aquellos que él considera responsables (arquitectos, ingenieros, empresarios) por las actividades de renovación sistemática de la ciudad sin compromiso ni respeto por la memoria. *“Deshacer, destripar, deconstruir un edificio supone una declaración contra la convenciones de la práctica arquitectónica profesional.”<sup>206</sup>*

Matta-Clark, consciente del papel que juega la memoria, realiza tanto una conservación de partes de los edificios en los que interviene, y

---

<sup>205</sup> MADERUELO, Javier. El espacio raptado. Op. cit.,p: 314

<sup>206</sup> Ibidem.

que van a ser demolidos, cuanto un análisis de sus distintos estratos históricos. Su interés es la captación vital del lugar, así al preservar algo de lo que será demolido, según él, es seguro que lo mantengamos en el recuerdo, pues olvidamos aquello que nos resulta invisible.



122. Matta Clark. Buckminster Fuller. 1974

En Splitting ( Hendidura), su obra más conocida realizada en 1974 en New Jersey, Matta-Clark cortó una típica casa suburbana de madera en dos partes desde el tejado hasta el cimiento, dejando desplazar ligeramente una de las dos partes para evidenciar el corte. El corte es

en sí el acto escultórico, el acto del arte sobre el objeto sencillo que es la casa y que precisa una llamada de atención sobre sus condiciones de abandono.

Para reforzar este hecho de visibilidad, el artista conserva la estructura de la casa para lograr que aquella realidad sobre la que trabajó no desaparezca completamente, que siempre quede algo visible que active el recuerdo. Los inquilinos de esta casa habían sido desalojados bruscamente para crear un espacio pensado para un proyecto de renovación urbana.

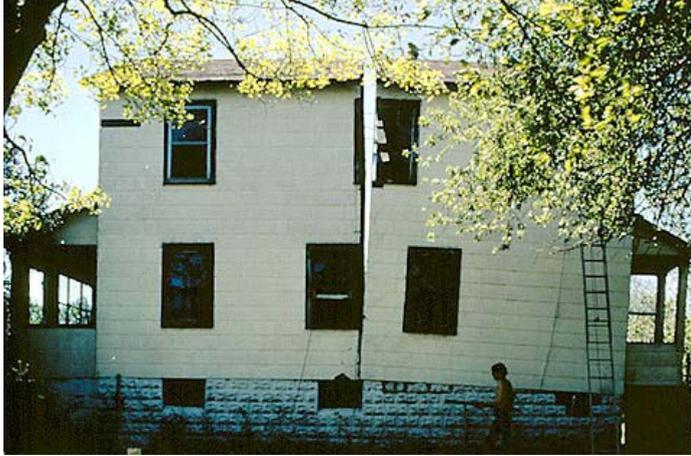
Sus obras desarrolladas entre 1974 y 1978, fueron realizadas en dos fases, la primera cuando actúa directamente en los edificios y la segunda fase cuando sus intervenciones, denominadas por él como “anarchteturas”, se presentan a través de fotografías o filmes como gestos teatralizando escenas del espacio urbano.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



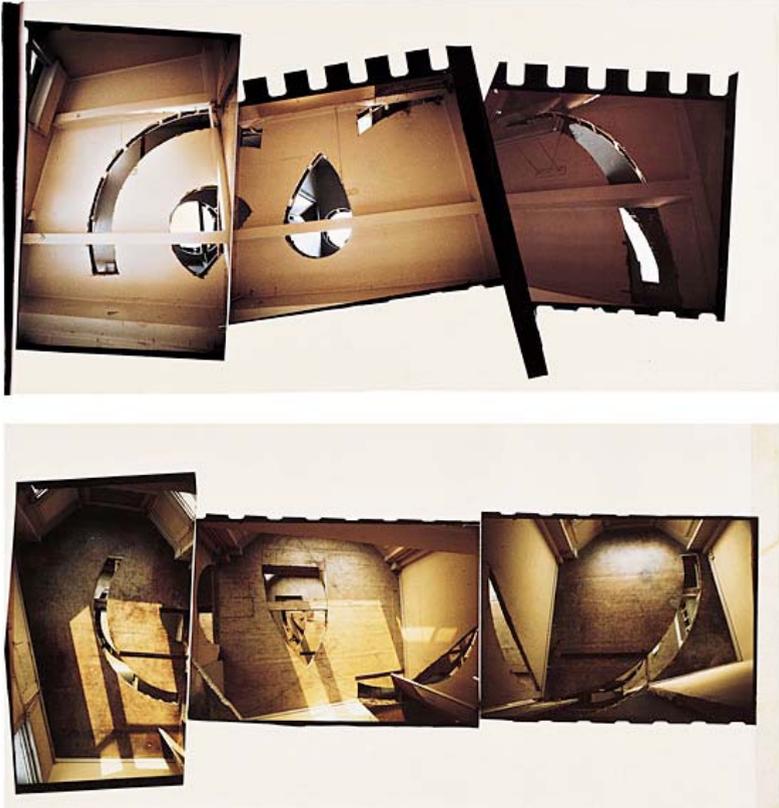
123. Matta-Clark. SPLITTING. New Jersey, 1974

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



124. Matta-Clark. Anachteturas. Montajes Fotográficos. 1974

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



125. Matta Clark. Conical Intersect. 1975

Así, para Matta-Clark la continua renovación del espacio urbano que destruye construcciones antiguas para construir en su lugar edificios nuevos, haciendo desaparecer cualquier resquicio de las ruinas capaz de activar la memoria, tiene para el sistema notable interés. Pues la sociedad al igual que todo individuo, funciona a partir del recuerdo de sus experiencias pasadas, así el modelo aplicado por el sistema capitalista elimina todo vestigio de lo que no debe ser recordado.

*“Su obra, que conmueve y mueve con fuerza a la reflexión, analiza los valores ocultos de la arquitectura frente a la sobrevaloración de la funcionalidad, conecta partes desconectadas entre sí en los edificios, vinculan exteriores y interiores y altera la visión convencional que se tiene de las estructuras construidas.”<sup>207</sup>*



126. M. Clark. Conical Intersect, 1975

Los trabajos de Matta-Clark procuran así en gran medida, una conservación de algo que nos permita una reconstrucción: activan la visibilidad del objeto para de ahí activar la memoria. Es posible que a partir de algún elemento conservado de una vivienda suburbana, de alguna fotografía, collage o película, seamos capaces de no olvidar ciertas realidades de nuestro pasado más inmediato, nuestro pasado contemporáneo.

---

<sup>207</sup> MAMMI, Lorenzo. Catálogo Arte/Cidade. Op.Cit. p.270

## **Christo y Jeanne-Claude:**

### **Esculturas-presencias como ausencias de señas de identidad y memoria**



127. Christo.  
Proyecto Tames Square, 1985

Christo (Bulgaria, 1935) llegó a París a finales de los años cincuenta escapando de la situación dictatorial en la que se encontraba su país. Tras sus primeras esculturas, embalajes de latas y bidones metálicos que fueron expuestos en galerías en 1961, comenzó a planear obras monumentales, verdaderas obstrucciones urbanas.

En este mismo año que debutó públicamente como artista, fue construido el Muro de Berlín, un acontecimiento que funcionó como referente constante en su vida. De hecho, Christo proyectó crear un muro temporáneo con barriles en la Visconti de París, sería una cortina de hierro que según declaró podría ser usado como barricada.

También planteó el proyecto para *Wrapped Public Building*, y en 1961 proyectó embalar las estatuas y grandes monumentos de la ciudad, realizando algunos de ellos aun sin permisos. Así hizo la pieza de la calle de Visconti y otros como el monumento de Delacroix y el de Balzac...



128. Monumento Victorio,  
Milán, 1975



129. Monumento Leopoldo,  
Milán, 1971

Christo fue otro artista que, así como Matta-Clark, usaba el espacio construido de la ciudad para hacer sus intervenciones artísticas en un singular proceso que consistía en la realización de empaquetamientos de lugares específicos, seleccionados a partir de sus interrogantes personales, referentes a pérdida de los significados de ellos en la ciudad. Empaqueta lugares comunes como paisajes naturales, paisajes urbanos, edificios y construcciones con fuertes connotaciones culturales, sociales o políticas. Su objetivo era modificar la percepción habitual de estos lugares creando nuevas experiencias visuales y poéticas en su entorno.

Con las modificaciones causadas por las intervenciones de los artistas, son desvelados dos puntos bien característicos de la vida en la ciudad contemporánea: La ausencia de señas de identidad como personificación de un lugar, consecuencia de la falta de visibilidad de las imágenes en la ciudad saturadas y pasteurizadas, a la vez, y la falta de tiempo en la mirada contemporánea.

En la ciudad los sistemas de comunicación y transporte imponen ganar tiempo. Andar con prisas, olvidar rápido, guardar solamente las informaciones del momento. Las transformaciones más radicales en nuestra percepción están ligadas al aumento de la velocidad de la vida contemporánea, a la aceleración de los desplazamientos cotidianos, a la rapidez con que nuestra mirada desfila sobre las cosas. También estamos acostumbrados a mirar aquello que es dinámico, que se agita delante de nuestros ojos, escenas hechas al margen del ritmo acelerado de las informaciones y de los acontecimientos. Así, aquello que en general está sin movimiento, aunque forme parte del entorno de nuestro cotidiano, nuestra mirada rápida no es capaz de aprehenderlo porque no está registrado en la memoria. Sobre el tema, Xerardo Esteves hace el siguiente comentario:

*“Lo peor que les ha podido pasar a las ciudades es la pérdida del ritmo, la prisa en su construcción y la indigestión de acontecimientos que los ciudadanos, a pesar de su cerebro ilimitado, están incapacitados colectivamente para absorber. Ha sido la prisa el peor enemigo de las ciudades, y esa es la razón por la que hoy tenemos una visión más crítica de ellas y valoramos positivamente el equilibrio que antes existía.”<sup>208</sup>*

---

<sup>208</sup> XERARDO, Esteves. Texto: Santiago de Compostela. Planteamiento y gestión. Publicado MADERUELO, Javier (ed.). Arte público: naturaleza y ciudad. Fundación César Manrique / Col. Ensayos 1. Madrid, 2001. p: 56

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura contemporánea como actitudes de preservar la identidad y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

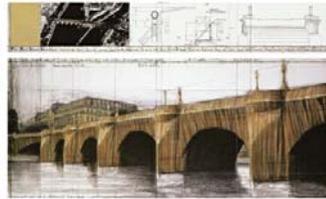
---



130. Christo y Jeanne Claude. Wrapped Reichstag. Berlin, 1995



131. Proyecto de 1971



132. Proyecto de 1975



133. Christo y Jeanne Claude. The Pont Neuf. Paris, 1986.

Las intervenciones realizadas por Christo junto con Jeanne-Claude se caracterizan por ejercitar en la memoria del público, a través de sus proyectos planteados, llamar la atención del paisaje que es parte de su vida diaria. Así, el interés no está en invitar al público para ver su trabajo sino en causar sorpresa a las personas que no tienen la mirada atenta en el paisaje que les rodea.

En este sentido los empaquetamientos funcionan como el principio de la “interrupción de la imagen”, técnica muy utilizada para una percepción diferenciada en el tiempo cinematográfico, actúan como tiempos de paradas - introduce un intervalo, una diferencia en el ritmo de las cosas, de las personas, en el flujo de la ciudad, produciendo efectos de contemplación y reflexión. Esos momentos en que el paso del tiempo es interrumpido por un acontecimiento extraño a nuestro cotidiano, nos llama la atención sobre aquello que muchas veces escapa a nuestra mirada. Es una manera de volver presencias las ausencias en la memoria colectiva.



## 2.2 La escultura como ciudad

*El modelo de la torre de Babel, que simboliza el origen de la polisemia arquitectónica, está presente en la escultura actual desde que Vladimir Tatlin erigió su Monumento a la III Internacional.<sup>209</sup>*

En los años setenta muchos artistas, insistiendo en recuperar la capacidad simbólica negada a los monumentos, empiezan a utilizar los mitos de la arquitectura ignorados por el Movimiento Moderno, que en su exaltación tecnológica decidió adaptar sus opciones estéticas al funcionalismo. *"El urbanismo moderno quería colocar abajo los monumentos, eliminando la historia de las ciudades y abriendo camino para la funcionalidad de la nueva urbe<sup>210</sup>.*

En este sentido vamos a encontrar esculturas en forma de cabañas, torres, laberintos, ruinas, jardines, usurpando la consciencia histórica que caracterizó la práctica arquitectónica frente a la práctica de las otras industrias humanas, criticando la falsedad de los nuevos modelos de la historia. Para eso la escultura recrea algunos de los mitos históricos de la arquitectura convirtiéndolos en monumentos escultóricos.

Así a través de la escultura, sin más condicionante que los propios límites de la imaginación del artista, la utopía es posible, y puede realizar una ciudad entera independientemente del condicionamiento de antiguas trazas y de la topografía. Son esculturas que representan edificios o elementos arquitectónicos que, en algunos casos, se

---

<sup>209</sup> MADERUELO. Javier. El espacio raptado. Op. cit., p: 271

<sup>210</sup> En "A metrópole desencantada. www.

encuentran ambientados en un entorno que se ubica dentro de lo que podríamos denominar “paisaje escultórico.” En este caso no se trata de instalar una escultura en un paisaje, sino que la propia escultura represente a un paisaje de una ciudad.

Dentro de este tema encontramos a los artistas que desarrollan sus creaciones inspirados en las formas de las ruinas, torres y laberintos, recursos muy utilizados por los escultores desde aquellos que recrean imágenes históricas y mitológicas personales, como los artistas Anne y Patrick Poirier, que eligen un elemento simbólico como hizo Mario Merz, también los que crean sus ciudades utópicas como Charles Simonds y Miquel Navarro, hasta artistas deconstructivistas como Alice Aycock y los artistas del “Land Art” Robert Morris y Richard Freischner, quien desarrolla sus trabajos en forma de laberintos y torres tatlinianas.



134. Robert Morris. Laberinto.1971

Las realizaciones de Richard Freischner son obras de grandes dimensiones como “Chain Link Maze”, que es un laberinto formado

por muchos corredores, situado en un campo abierto junto a grandes árboles. En las esculturas torres y laberintos de Alice Aycock, la intención es recuperar el lenguaje formal, diferente al de la arquitectura de consumo, adaptando técnicas de construcción para una arquitectura orientada con el objetivo de trabajar espacios psíquicos y emocionales. Para ella, *“Hoy, el paralelo de una catedral gótica es una torre de refrigeración sobre un reactor. La industria no se da cuenta de lo que está haciendo estéticamente. Pero a veces es deslumbrante... Ahora tiene la fuerza, estética, que no tiene para mí la arquitectura normal, habitual.”*<sup>211</sup> Para Javier Maderuelo *“...en sus realizaciones concretas Alice Aycock fuerza el diálogo entre realidad y mito presentando lo fantástico como perfectamente analizable, haciendo accesible al público un mundo lejano y ficticio, a través de la escala humana de sus estructuras.”*<sup>212</sup>

También basado en los conceptos del mito de la arquitectura surge en los años setenta el movimiento “Arch Art”, que crea sus esculturas a partir de la idea de la pureza utópica de la relación arquitectura / naturaleza, o sea, construir sus esculturas con estructuras arquitectónicas, combinando formas naturales y culturales, retomando el mito del jardín, o de la “cabaña primitiva”, modelo concebido por Marc Antoine Laugier en 1753 con el objetivo de criticar la degradación de la sociedad urbana, que podría ser salvada y redimida por una arquitectura derivada de la naturaleza no contaminada.

---

<sup>211</sup> MADERUELO, Javier. Ibid. p:269

<sup>212</sup> Ibidem.

Así estas esculturas, expresando la idea de arquitectura al estilo de la “cabaña primitiva”, intentan expresar una conexión con la naturaleza perdida frente a la imparable urbanización del planeta. Esta nueva reconstrucción del concepto de “cabaña primitiva” fue realizada por muchos artistas en los años setenta y ochenta, entre ellos la escultora Mary Miss, Thomas Schutte, Eva Lootz y el artista italiano Mario Merz, que encontró en la “cabaña primitiva” la imagen emblemática que caracteriza sus obras desde 1967, conocidas como “igloos”, construidas de manera primitiva con materiales como tierra, metal, cristales, piedra, telas que forman un espacio cerrado parecido a los igloos.

## **Mario Merz:**

### **El igloo como símbolo de la sociedad contemporánea**



“Entonces surge el igloo como idea de espacio en si mismo”<sup>213</sup>

Mario Merz

135. Mario Merz. Igloo. 1971

Mario Merz, (Milano, Italia. 1925). Siendo uno de los principales iniciadores del movimiento artístico denominado Arte Povera: un arte desarrollado en el lenguaje tridimensional con materiales pobres pero rico en significados.

Priorizando la relación arte-vida, este movimiento artístico se caracterizó por trabajar desde una estética anti-elitista que incorporaba los materiales propios de la vida cotidiana y del mundo orgánico en protesta a la deshumanizante naturaleza de la industrialización y del consumo capitalista. Desde esta perspectiva, Mario Merz rehúsa considerar la creación del artista como un acto al margen de la sociedad y de los acontecimientos que la determinan.

---

<sup>213</sup> Mario Merz. Entrevista a Fabian Lebenglik. [www.pagina12.com.ar/.../11-12059-2002-11-02.html](http://www.pagina12.com.ar/.../11-12059-2002-11-02.html)

Los materiales utilizados en el Arte Povera no tiene grandes significados culturales, el interés de los artistas por ellos reside en el hecho de que están en contacto directo con el hombre. Así, lo que importa es la idea de que el hombre activa tales materiales para otorgarles un sentido.

Desde 1968 Merz utiliza la imagen del Igloo, convirtiéndola en su marca registrada. Para él *“en el igloo es como se el arte y la vida se fusionaran en una única forma. La única escultura posible es una autentica casa”*.<sup>214</sup> Con el pasar de los años el Iglú fue siendo construido con diversos materiales, así, siempre partiendo de la estructura de metal se usaban para su cobertura fragmentos de arcilla, cera, vidrio, trozos de maderas o abobes secas, medras, metacrilato etc.

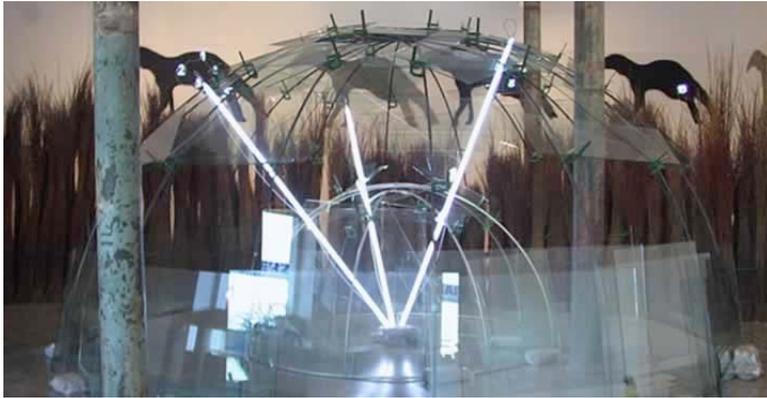
Sus construcciones de Igloos como casas conceptuales, formas perfectas de arquitectura articulando arte y vida, pueden ser comprendidas como una respuesta incisiva para los desafíos de la globalización económica y sus permanentes crisis. Como comenta Javier Maderuelo:

*“Para Mario Merz cada uno de sus “igloos” es a la vez el “mundo” y “la pequeña casa”. Por tanto, este espacio frágil no es tanto una guarida como la expresión de dualidad del mundo exterior e interior, de una dialéctica de contrarios, en la frontera entre lo vacío y lo lleno. De esta construcción, elemental, Merz dice que está siempre para abrigarse, para conferir alguna dimensión social al hombre”*.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Mario Merz. Entrevista a Fabian Lebenglik. [www.pagina12.com.ar/.../11-12059-2002-11-02.html](http://www.pagina12.com.ar/.../11-12059-2002-11-02.html)

<sup>215</sup> MADERUELO. Javier. El espacio raptado. Op. cit., p:262



136. Mario Merz. Movimiento de la tierra y de la luna sobre una tabla. 2000  
Técnica de construcción con estructura metálica, hierro, vidrio, neón,  
y acrílico.



137. Mario Merz. Marte, 1983.

Con referencia a lo primitivo nos hace definir el igloo como el concepto más simple de cobijo, pues como es característico de la arquitectura nómada presenta un cobijo temporal y precario que

durante un tiempo, fija una parcela del territorio en un infinito o en un espacio flotante de un banco de hielo. Pirson definió así el igloo;

*“El igloo es un pedazo de terreno arracimado, encogido sobre sí mismo. Es redondo por todas partes. Es justamente el nido al revés. En él, la imagen traspasa la memoria y alcanza las huellas de un mito universal, la forma elemental y cósmica emerge de la tierra para reencontrar el cuerpo que engloba el todo: lo vacío y lo lleno, el interior y el exterior.”<sup>216</sup>*

...y sobre el trabajo de Merz Pirson habla el siguiente comentario:

*“Merz experimenta esta totalidad, esta imagen de síntesis a través de diferentes propuestas mentales y poéticas. “Artista nómada”, Merz atraviesa el territorio y condensa en determinados lugares un almacén que reproduce por fragmentos todas y cada una de las energías concentradas en el igloo, fundamentalmente la energía básica y la idea primordial de la edificación. Efímero y frágil objeto surgido del caos, el iglú se concibe en el rígido sistema de la sociedad industrial como expresión de una posición crítica frente al espacio y las corrientes políticas, económicas y culturales. El igloo existe a través de las tensiones y contradicciones del instante y de lo universal: orden y desorden, naturaleza y cultura, movilidad y petrificación, exterior e interior. Si bien no reduce estas dualidades, el iglú las condensa y las muestra, comprimiendo las tensiones del círculo en un lugar y un momento determinado, hacia el centro: el punto más alto, conformado por un eje, el del hombre en pie.”<sup>217</sup>*

Por su forma y finalidad, esta construcción recuerda otras tantas construcciones primitivas de las civilizaciones africanas, como los pequeños bohíos de los Masais, construidos con ramajes curvados y

---

<sup>216</sup> PIRSON, J.L. en: MASÓ, Alfonso. Qué puede ser una escultura. Grupo Editorial Universitario. Granada, 1997.  
p:225-226

<sup>217</sup> Ibidem.

recubiertos de boñiga, arcilla y materiales vegetales y con una característica abertura en espiral.



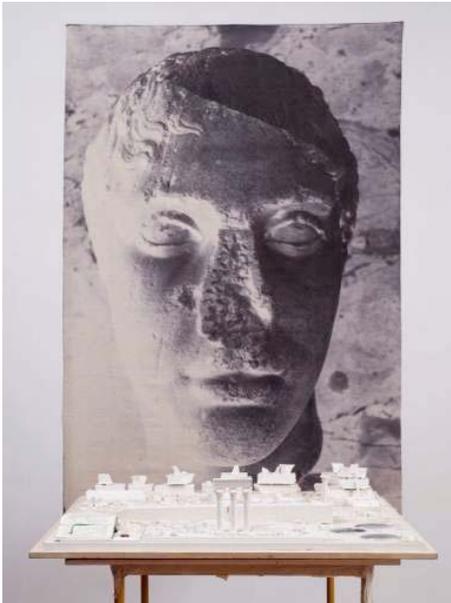
138. Mario Merz. Fontana Igloo. Torino,

*“Mario Merz con sus igloos ha anticipado la convergencia entre arte y arquitectura a través de formas que reequilibran la relación del hombre con su ambiente.”<sup>218</sup>*

<sup>218</sup> BONITO OLIVA, Achille. Op. Cit., p: 16.



## Anne y Patrick Poirier: Las ruinas como escultura



*“Nosotros creemos que la memoria y el conocimiento de las culturas es la base de todo entendimiento entre los seres y las sociedades. Que el desprecio y la destrucción de esta memoria entrafia todas las mentiras y todos los excesos. Y nosotros debemos con nuestros modestos medios oponernos a esta amnesia y a estas destrucciones.”<sup>219</sup>*

Anne y Patrick Poirier.

139. Anne y Patrick Poirier. Villa Adriana a la memoria de Antinous. 1979

Anne Poirier (Francia,1941) y Patrick Poirier (Francia,1942), defensores del arte de búsqueda de indicios y claves y de mitologías individuales, viajan en el país de la memoria y del olvido, del sueño y de la utopía a través de las ruinas de la memoria cultural del mundo contemporáneo.

---

<sup>219</sup> POIRIER, Anne y Patrick . Fascination des ruines ,Catálogo Centro Georges Pompidou, Musée Nacional d' art moderne, Paris, 1978. p: 26

El tema de la ruina es uno de los temas de los mitos de la historia recuperado por el arte contemporáneo. La construcción de ruinas, como pieza escultórica, según Javier Maderuelo, *“...recobra actualidad y sentido dentro del marco del pensamiento posmoderno.”*<sup>220</sup>



Así, el tema de las ruinas es que los escultores Anne y Patrick Poirier, en el inicio de los años setenta, desarrollan en sus trabajos escultóricos, seducidos por los “arquetipos perdidos” de la cultura occidental. Son representaciones de ruinas históricas, como templos griegos, columnas, construcciones de escenarios históricos, reconstrucciones en miniatura de ciudades en ruinas, donde el tiempo parece detenerse. La intención de los artistas era criticar el racionalismo moderno reflejado en la ciudad, cuestionando el valor real de la historia.

---

<sup>220</sup> MADERUELO. Javier. El espacio raptado. Op. Cit. p: 79

## Charles Simonds:

### Los pequeños mundos en las grandes ciudades



140. C. Simonds trabajando.  
Calle en París, 1975

Charles Simonds (Nueva York, 1945) evoca en sus pequeñas esculturas, denominadas los “Dwellings”, civilizaciones que viven al margen y contra la historia. Son construcciones de pequeñas casas realizadas en barro.

Simonds empezó construyendo sus pequeñas viviendas en edificios abandonados, sobre escaleras, en cantos de puertas, ventanas, sobre tejados, agujeros de paredes, como pequeños nichos, superponiendo la arquitectura real a esta ficción miniaturizada, representando refugios y lugares rituales de su “gente pequeña”, formando laberintos, tumbas, observatorios y foros de justicia, una alusión a los hábitos de trabajo y las creencias de una civilización.

La evocación de Simonds no es la ruina, es la utopía, cada obra que realiza es como un cuento de una historia de vida, el proceso de una civilización de “gente pequeña” en busca de su identidad en la gran ciudad. Inspira sus historias en la fantasía de las migraciones, que son sus pequeños personajes.



141. Simonds. Trabajo en la calle Nueva York. 1975



142. Simonds. Habitat. Nueva York, 1972

Esas moradas son efímeras, son destruidas por los niños o por el tiempo mismo, lo que forma parte de la intención del artista que vive en un barrio de Nueva York, refugio de muchos emigrantes, en constante transformación. Como él mismo explica en sus escritos de 1976:

*“ La gente pequeña existe como una metáfora de la vida o de la gente en el barrio. La creación y final destrucción de las viviendas es emblemático de las vidas en una zona donde los edificios de la ciudad sufren constantes transformaciones... La historia de la gente pequeña... ha sido una interacción entre mi fantasía y una situación social específica, la respuesta de la comunidad, mi respuesta a sus respuestas y así sucesivamente.”<sup>221</sup>*

---

<sup>221</sup> SIMONDS, Charles. En WINES, James. De- architecture. p:184. Citado por J. Maderuelo, Espacio Raptado, p:275



143. Simonds. Observatorio abandonado. 1975



144. Simonds. Laberinto. 1972

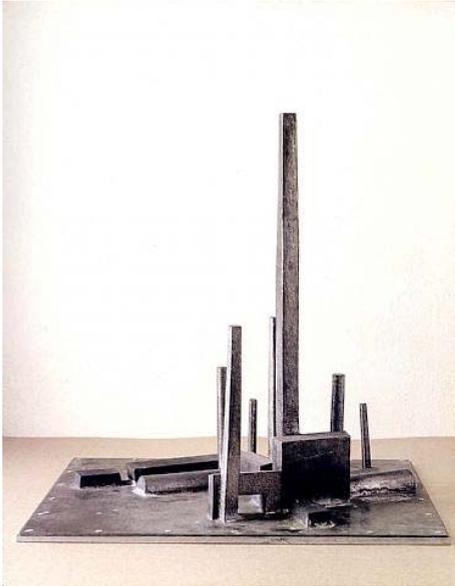


145. Simonds. Pirámide. 1972

La obra de Charles Simonds es una reflexión sobre la arquitectura y los sistemas de pensamiento que la sustentan y conducen, es una crítica a la disciplina del progreso desordenado e inhumano en las grandes ciudades del mundo contemporáneo.



## Metáforas urbanas en el paisajismo escultórico de Miquel Navarro



*“La ciudad la he visto como un símbolo del deseo, del poder, y también como síntesis de cultura, donde el hombre reúne todos sus conocimientos, como centro de laboratorio humano y de convivencia social.”<sup>222</sup>*

Miquel Navarro.

146. M. Navarro. Ciudad de plomo, 1987

Miquel Navarro (Valencia, España), empieza a partir de 1973 a desarrollar sus “ciudades escultóricas” o “metáforas urbanas”, donde la complejidad de sus imaginarios paisajes urbanos escultóricos, compuestos por numerosos elementos en un orden jerárquico, por lo general dominados por torres que también recuerdan a los rascacielos, reflejan la realidad en que la ciudad amenaza convertirse, no en un proyecto visionario ideal sino en un organismo

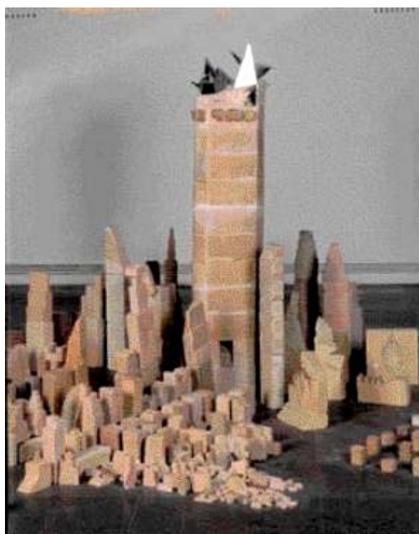
---

<sup>222</sup> RODRÍGUEZ, Delfín. Miquel Navarro. Laberinto urbano. Cuadernos del IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) – 06 invierno, Valencia, 2006. p: 34

purulento determinado por un crecimiento tanto planificado como no planificado y por unos intereses en conflicto. Como ha dicho él:

*“Más que una ciudad ideal, en mi obra construyo una ciudad metafórica, llena de símbolos y significados que sintetizan la ciudad real, pero que en definitiva no es real, aunque tampoco proyecto utopía alguna.”<sup>223</sup>*

Las ciudades que dominan la jerarquía de unas estructuras más pequeñas en las ciudades de Miquel Navarro, parafraseando a Barbara Rose, adquieren una especial importancia, pues aluden tanto a las torres medievales, que guardaban a las ciudades de los invasores y protegían al poder reinante, como a los contemporáneos rascacielos, que albergan los hogares de los ricos y las oficinas de las grandes empresas, las cuales, al igual que las alianzas estratégicas de los señores medievales, trascienden las fronteras racionales. Según



Barbara Rose:

147. M. Navarro. La Ciudad. Arcilla.1973

*“En cierto sentido, las ciudades de Navarro son parodias de la planificación urbana, una obsesión de la España contemporánea al tiempo que la urbanización del campo avanza con alarmante celeridad.” “... la imaginaria de Navarro está vinculada con la explosión urbana de su*

<sup>223</sup> Ibidem.

---

*Valencia natal, una de las ciudades más dinámicas del mundo y cuyo perfil urbano parece estar en constante transformación.*<sup>224</sup>

Miquel Navarro es un artista que se preocupa, por encima de todo, por la estética. Pero también deja clara la crítica social que subyace a su obra. Muchas veces porque se ve obligado a adoptar una actitud de defensa, sólo cuando los elementos concretos del paisaje urbano empiezan a parecer espinosos y agresivos. Esta implícita analogía entre la estructura económica y social contemporánea y la de la Edad Media, es en sí misma una acerba crítica de la realidad que pocos economistas o sociólogos se han atrevido a hacer.



148. Miquel Navarro. Fluido de la urbe. 2003

---

<sup>224</sup> ROSE, Barbara. Paisajes Mágicos. El legado de Miquel Navarro. Cuadernos del IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) – 03 primavera, Valencia, 2005. p: 20.

Las ciudades utópicas de Miquel Navarro pueden ser ciudades o no, son esculturas no habitables, pero si son espacios y formas habitadas de sueños y deseos. Son ciudades inquietantes y muy pacíficas a la vez. Ciudades vacías, llenas, silenciosas, metafísicas, complejas, destinadas a ser contempladas con el pensamiento y con el cuerpo donde la sensación de nostalgia, soledad y añoranza se evoca con frecuencia en la relación con los recuerdos, con la memoria de un presente que ya es pasado o un pasado todavía presente. Como comenta Delfín Rodríguez:

*“De poderse construir a una escala real alguna de esas ciudades, con todos sus volúmenes y formas, estaríamos no ante un lugar habitable, ni ante una utopía, sino en un lugar metafísico, silencioso, mudo, destinado a atrapar el pensamiento en sus espacios, que siempre son exteriores, porque cada una de esas esculturas carece de interior, son formas, texturas, son opacas, no se dejan ver o usar, no muestran lo privado, sólo disponen los espacios y las luces. No cuentan una historia, no dejan averiguar, ni interpretan, sino que a ese hipotético visitante o espectador de esa verosímil ciudad se le condena a estar siempre en el exterior, fuera, para percibir el lugar y sus resonancias, sus ecos.”<sup>225</sup>*

---

<sup>225</sup> RODRÍGUEZ, Delfín.\_Miquel Navarro. Laberinto urbano.\_Cuadernos del IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) – 06 invierno, Valencia, 2006. p: 37



149. Miquel Navarro. Solar II. 1996

Estos artistas reconocen que la arquitectura actual, por su parte, no olvidó mitos de la arquitectura antigua, de las cabañas primitivas, de las torres y de los laberintos, pues estos espacios están desarrollados de una forma muy particular y emblemática a través de los rascacielos y de las grandes construcciones de viviendas de los barrios de superpoblación, que son los verdaderos laberintos y torres de Babel de la arquitectura posmoderna, donde obras y ruinas se confunden.

Todos ellos cuestionan a través de sus obras, representaciones de la historia, real o ficticia, en sus distintos grados de simulación, el valor real de la historia de una sociedad que aparentemente representan.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---

Criticar en sus formas la falta de verdad en el nuevo historicismo de las construcciones arquitectónicas de nuestro entorno urbano actual, tecnológicamente sofisticadas, impuestas en el paisaje de forma megalómana y narcisista.

### **3. Los años ochenta. La ciudad cuestionada en el campo híbrido del lenguaje escultórico**

#### **3.1 Consideraciones previas acerca de las transformaciones en la ciudad y en el arte**

##### **3.1.1 La ciudad como un paisaje desarticulado**

La década de 1980 termina con el fin de la guerra fría, la caída del muro de Berlín y el desmonte del bloque soviético. Ocurre entre otros acontecimientos el refuerzo del neoliberalismo, a partir de las prácticas desestabilizantes de la era de Margareth Tacher y Ronald Reagan, el desarrollo de la epidemia del SIDA, y el desarrollo de las “Ciudades Globales” y, con ellas, nuevos estudios de planeamiento de construcción, revisión y ordenación del territorio.

Los años ochenta fueron años de creciente y sucesiva transformación y desarrollo urbano, consecuencia de un fenómeno de urbanización masiva cuya dinámica se acelera aún más en los países pobres, que hoy doblan en población urbana a los países ricos, donde la mitad se concentra en urbes( en 1975, los habitantes de las ciudades se distribuían a medias entre el mundo rico y el tercer mundo). Ciudades como Nueva York, Sao Paulo, México, Shangai o Calcuta conforman aglomeraciones de más de diez millones de personas.

La ciudad se tornó en un gran entrelazamiento de vidas y personas, un territorio de una serie de aptitudes relacionales donde acontecen intercambios de diferentes niveles, en el cual confluyen con una propensión casi natural hacia la homogenización y la pérdida de una

identidad específica causada especialmente por los nuevos emigrantes portadores de nuevas exigencias, de nuevas fuerzas, pero también de comportamientos, hábitos y deseos diferentes, generando la metrópolis multiforme, multifunción, multiétnica, multicultural.

Esta nueva cara de la ciudad tiene una atención especial de los teóricos y de los artistas respecto al espacio urbano entendido sobre todo como un paisaje desarticulado, de escasa o mala calidad. Un aspecto clave en esta dirección lo constituye el replanteamiento de la participación en el proceso de planificación urbanística, de modo que se incorporen mecanismos colectivos de construcción de la ciudad y de ordenación del territorio: el planeamiento participativo.

Así, los años ochenta son también los años que, comprometidos con el tema, diversos teóricos del urbanismo influidos por Habermas, Foucault y Bourdieu, comenzaron a articular argumentos para proponer las bases del planeamiento intercomunicativo, que tiene algunas de sus expresiones centrales en proposiciones como las siguientes; Todas las dimensiones del conocimiento, entendimiento, apreciación, experimentación y juicio entran en juego. El proceso de argumentación debería mantenerse viva una capacidad crítica y reflexiva, usando las exigencias de comprensibilidad, integridad, legitimidad y verdad.

Según Habermas *“el planeamiento urbanístico se debe entender como un proceso basado en la colectividad y en la interactividad”*<sup>226</sup>,

---

<sup>226</sup> Habermas, en MADRIGAL, Manuel Saravia. El planeamiento urbano otra vez en crisis. Texto publicado en El molestar urbano en la gran ciudad. Talasa ediciones, Fundación COAM. Madrid, 1998. p. 42.

criticando la dominación unidireccional del racionalismo científico que ha obstruido la interactividad. Así se consideran dos dimensiones claves en el replanteamiento de las formas de producir la ciudad: la percepción moral y la experiencia estética.

En este contexto de crisis, y al mismo tiempo de oportunidad, se va a intensificar la interacción entre el arte y su posible comunicación con los profesionales del urbanismo y los habitantes de la ciudad a través del arte, pero, un arte que, superando los comportamientos convencionales, tome conciencia de la necesidad de asumir negaciones, formularse preguntas en diversas direcciones e incorporar reinventiones en la perspectiva de un horizonte inédito, mestizo y complejo.

Este comportamiento partió de ciertos artistas norteamericanos, pues, para ellos, la implicación de las obras de arte público con el contexto resultaba insuficiente porque no daba respuestas a uno de los constituyentes centrales del lugar: el público. A su juicio, el artista debía mostrarse sensible hacia los asuntos e intereses de la comunidad, más allá de las características físicas del emplazamiento. Les concernía la noción de lugar entendida como “contenido humano”. Amplían, pues, notablemente la contextualidad y enriquecen la noción de especialidad con capas humanas de tensiones políticas, económicas, étnicas sociológicas, históricas culturales, psicológicas... Su interés se centra en hacer un arte comprometido con la ciudadanía, abordando conflictos sociales: un arte del lugar y de su tiempo, que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en “*exponer contradicciones y*

---

*adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige e el espacio público en que se manifiesta*<sup>227</sup>, según W.T. Mitchel.

De este modo, reformulan las prácticas del arte público, dejando el arte público de significar apenas “el arte en el espacio público”, generando un nuevo género de arte público, al cual Mitchell prefiere llamar de arte público *crítico*, confrontándolo con el arte público *utópico*, que a su juicio, “*pretende construir un esfera pública ideal, un nonsite, un paisaje imaginario.*”<sup>228</sup>

En este sentido, Jeff Kelley ha establecido la diferencia entre lugar y emplazamiento para apreciar el desplazamiento del centro de interés de los artistas de este nuevo género de arte público en relación con el *site specific*. En sus palabras:

*“Mientras que un emplazamiento representa las propiedades físicas que constituyen un lugar: su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales, un lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculos, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar.”*<sup>229</sup>

Empieza a partir de estos pensamientos a implantarse la posibilidad de remodelar y transformar el paisaje de la ciudad mediante la directa intervención de las personas a través del arte.

---

<sup>227</sup> W.J.T. Mitchell. Introduction: Utopia and Critique, en VV.AA. Art and Public Sphere, The University of Chicago Press. Chicago. 1992. p. 3

<sup>228</sup> Ibidem.

<sup>229</sup> Jeff Kalley. Citado en BLANCO, Paloma. Op.cit. p142

Las nuevas concepciones del arte en el espacio público pasaron a enfatizar la relación arte/comunidad, en vez de arte/objeto, que resultó en las prácticas articuladas por las regencias de tiempo y espacio. Tratase de un arte extrañado de la historicidad del lugar llamando por su reconocimiento o transformación. Sobre esto Bert Kubli manifiesta su opinión: *“Lo que ha cambiado recientemente es la necesidad de mantener un diálogo con el público en el espacio público y renovar nuestro punto de vista sobre lo que ha de ser la función del artista”*.<sup>230</sup>

Pero estos cambios vinieron a partir de otros acontecimientos ocurridos en los años ochenta que afectaron directa e indirectamente en el campo de la ciudad y del arte. Recordamos aquí algunos de estos acontecimientos, hitos fundamentales para entender la actuación del arte en la ciudad en los años ochenta.

La década de los ochenta, por fuerza del capital global y por la técnica-ciencia, se evidenció el potencial económico y estratégico del arte y de todas las prácticas culturales, principalmente las más expuestas a instrumentalización. Estas fuerzas parecen generar un conjunto de valores hegemónicos, cada vez más unificados sobre la bandera de una ideología poderosa que abarca todo y cualquier movimiento social o cultural que tienen capacidad de generar lucro: el consumo, y a partir de eso generar una sociedad en que los valores que informan tal percepción, interceptan los propios conceptos ya establecidos en la estética, la crítica y en la Historia del arte desde el siglo XIX, o sea, la representación como mimesis, en sus diversas

---

<sup>230</sup> Bert Kubli. Citado en BLANCO, Paloma. Op. Cit. p. 28

acepciones, y la concepción kantiana de aisthesis como “practica del interés desinteresado”.

Interceptan también y se contraponen las categorías que servirán para mostrar las diferencias entre la “alta cultura” (artes plásticas, la música erudita, literatura) y cultura popular, (kitsch y pop, higt y low o cualquier clasificación que pretendía jerarquizar la cultura), pues todo pasa a pertenecer y ser valorado en la misma órbita del consumo.

Por todo eso, a partir de los años ochenta el campo de la cultura y, particularmente, el del arte pasan por transformaciones significativas como: mayor densidad política, nuevas estrategias de patrocinios y difusión, nuevas formas de intersección entre la vida y el arte, presencia marcante de las nuevas tecnologías etc. Transformaciones que desafiaron los modelos teóricos de las categorías hasta entonces utilizadas para establecer distinciones y atribuir valores a los bienes de la cultura designados arte. Con todo eso el arte se mezcla a las causas y, para lo bueno o para lo malo, se culturaliza, se socializa, se envuelve en proyectos comunitarios y activistas.

### **3.1.2 Un nuevo género del arte público**

En estas circunstancias, en los años ochenta, coincidiendo con un tiempo de auge económico, de expansión y crisis urbanas, también social, renace el interés por el arte público, un arte público como actividad que hace denuncias y reivindica la mejora y la revitalización de los centros y áreas urbanas, que el purismo y el funcionalismo del

---

planeamiento contemporáneo han deshumanizado y vaciado de significado.

Este nuevo género de arte público reclama por la impureza, por las interferencias, incorporando funciones, materiales, significados y métodos de otras disciplinas, lo que equivale a cuestionar el ensimismamiento, la autorreferencialidad y el genio del individualismo creador. El artista convencional, aislado, subjetivo, centrado en sí mismo, se resiente por las condiciones sociales, cívicas, territoriales y funcionales que competen al arte público.

La naturaleza pública de las obras y la invasión del espacio de la ciudadanía obliga a los creadores a superar la mera expresión individual, planteando, en definitiva, la necesidad de reconceptualizar su papel. Para reflexionar sobre esto, aquí están algunas de las ideas de Siah Armajani, de cuyo tema se ocupa desde las últimas décadas:

*“¿Que es el arte público? El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista sino de la felicidad*

*y el bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público (...).El arte público es mediación. Sin mediación el arte público carece de valor. La mediación convierte al espacio en algo sociable, dándole forma y atrayendo la atención de sus usuarios hacia el contexto, más amplio, de la vida, de la gente, de la calle y de la ciudad, esto significa que el arte público debería ser una parte de la vida, y no fin en sí mismo.”<sup>231</sup>*

---

<sup>231</sup> VV.AA. Siah Armajani. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. 1999. p. 93

La multidisciplinaridad, es el marco cohesionador del proyecto urbano participativo, con independencia de la escala de la operación, lo cual indica una vía cooperativa que puede ofrecer mayores garantías de éxito y aceptación en las propuestas, aun a riesgo de que la dinámica de cooperación diluya en el conjunto la singularidad de las aportaciones individuales a favor de la obra final.

En su pluralidad de formas y lenguajes, el arte público vinculado a las operaciones urbanas, parece reclamar la construcción de una nueva sensibilidad disciplinar, la aplicación de una renovada metodología rigurosa y participativa, que supere los resultados de la capacidad individual, tanto técnica como artística en el dominio público de la ciudadanía.

Así la capacidad creativa, cooperación interdisciplinar, participación ciudadana, coordinación administrativa y cultural del proyecto están llamadas a converger tanto en el planeamiento urbano como en las acciones de recalificación, de modo que la polivalencia y el potencial creativo de los equipos equilibren y enriquezcan las propuestas en el diseño de espacios públicos, superando la dinámica convencional de incluir piezas en espacios asignados, por lo general sin identidad ni significado.

Pertenecen a este nuevo género de arte público los artistas Krzysztof Wodiczko, Dennis Adams, Dan Graham, Alfredo Jaar, Barbara Kruger, Antoni Muntadas, Dara Birnbaum, Marta Rosler, etc..., también están los colectivos como Gran Fury, public Art Fund (Nueva York), Public Access (Toronto), Artangels Trust (Londres) y otros.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



150. Barbara Kruger. Este es un mundo pequeño, aunque no  
si tienes que limpiarlo. 1990



Las obras de estos artistas, a través de sus mensajes de críticas ante los símbolos de poder, reclaman la mirada y la atención del público hacia una reflexión. Quiriendo que su obra sea lo más pública posible, utilizan los medios de masas como los carteles, camisetas, canales electrónicos, tarjetas y paneles publicitarios.

151. Antoni Muntadas. "Media eyes".

1981

¿Qué estamos mirando? Es la pregunta con lo que nos invade esta imagen en las calles más transitadas de Cambridge. Esta intervención de Antoni Muntadas nos invita a una reflexión sobre el uso de los medios de comunicación y su influencia sobre el observador. Para ello el artista utiliza el medio que forma parte del paisaje cotidiano del lugar, una valla publicitaria de una calle de Cambridge en Massachussets. Sobre este artista Sivia Molinero hace el siguiente comentario:

*"A este artista le interesa escuchar los ecos del lugar y transmite fielmente en sus obras algunos aspectos sociales, económicos, culturales, políticos etc. que ocurren en el espacio a intervenir. Pero no lo hace con los aspectos físicos, sino más bien con la memoria colectiva, aquello que hace estar vivo al lugar".<sup>232</sup>*

---

<sup>232</sup>MOLINERO , Silvia. Op. Cit. p. 30

Los años de 1980 fueron los años en que todas las ideas elaboradas y divulgadas por los filósofos franceses posestructuralistas, a las cuales poca gente comprendía, se hacía realidad: la realidad del simulacro, que se convirtió en el símbolo de la posmodernidad, nuevos conceptos para pensar las nuevas configuraciones del poder, disminución de la interdependencia de las formas, nuevos medios de comunicación y control, nuevas tecnologías de producción, de imágenes y de representaciones.

Como consecuencia directa acontece también una reorganización profunda de las instituciones y formas de financiamiento de la cultura, y del arte. Transformaciones que afectaron el propio concepto y la función social atribuida al arte por la modernidad: revelar aspectos inusitados de lo real, tornar visible lo invisible, transgredir códigos y cánones, mezclar libremente los lenguajes, enmarcando la ruptura con los géneros artísticos tradicionales y adoptando las prácticas del proceso de *hibridación*.

Como ejemplo tenemos el trabajo del artista Dennis Adams, un de los artistas más significativos del arte contemporáneo que trabaja con la memoria colectiva, su trabajo se describe como escultura intervencionista en un lenguaje híbrida, donde evidencia significaciones sociales yuxtaponiendo estructuras arquitectónicas e imágenes fotográficas.

La obra de Dennis Adams revela espacios escondidos de la memoria y de la vida de la ciudad en elementos funcionales instalados en la vía

pública tales como: quioscos, señales de tráfico, marquesinas de autobús etc. , El artista revela cualidades del inconsciente político y de hábitos sociales que se hallan ocultos tal el uso normalizados de tales espacios.



152. Dennis Adams. Bus Shelter IV. Münster. 1987.  
Híbrido entre escultura/arquitectura/fotografía

Así, los ochenta, son años que inauguran nuevas formas de actuación del arte escultórico: la hibridación con otras formas y lenguajes artística y acciones del arte público. Acciones que invitan, desde el arte, a una reflexión distinta a la inercia secular de las grandes transformaciones del medio.

### 3.1.3 La escultura “entre-imágenes”

A partir de los años ochenta el mundo se da cuenta de que es un espacio constituido por acumulación de acontecimientos, cada uno definiendo una zona intersticial entre línea y superficie, entre superficie y volumen. Espacio que se percibe tanto en la matemática como en el universo de los objetos fractales, en el arte y también en la ciudad contemporánea.

El mundo sigue líneas de fuga, por rupturas y prolongaciones, en todas las direcciones y dimensiones. El paisaje es este espacio ampliado donde la visión se hace en el medio, entre las cosas. Deleuze definió así esta condición:

*“Estar en el medio, como hierba que crece entre las piedras. Moverse entre las cosas y instaurar una “lógica do y”. Conexión entre un punto cualquier y otro punto cualquier. Sin comienzo ni fin, pero entre. No se trata de una simple relación entre dos cosas, sino del lugar donde ellas ganan velocidad: el “entre lugar”. Su tejido es la conjugación “y...y...y”. Algo que acontece entre los elementos, pero que no se reduce al sus términos. Diferente de una lógica binaria, es una yuxtaposición ilimitada de conjuntos.”<sup>233</sup>*

Esto define otra concepción del espacio y del tiempo, de la relación entre las imágenes, entre las cosas, entre la materia y el espíritu, entre lo exterior y lo interior. Donde una cosa revela otra cosa, refleja la otra, en total correspondencia, en permanente interacción. Una acumulación infinita hasta la saturación. El máximo de materia en el

---

<sup>233</sup> DELEUZE, G. Mille Plateaux. Ed Minit, Paris, 1980. Citado por PEIXOTO, Nelson Brissac. Op Cit. p.201

mínimo de extensión. Incrustación, superposiciones cada vez más espesas englobando todas las cosas. En este mismo paisaje del “entre” está la ciudad y el arte. El mismo dispositivo que hace que un arquitecto se vuelva escultor y el escultor tornarse un urbanista. Es la síntesis de todas las posibilidades de entrecruzamiento, entre todos los soportes, todas las escalas y todas las formas de arte. Así el “entre-imágenes” es el espacio de todas esos pasajes. Como explica Deleuze:

*“Estar “entre” as cosas no designa una correlación localizable que va de una a otra reciprocamente, más una dirección perpendicular, un movimiento transversal que as lleva una y otra, sin inicio ni fin, entra por los dos márgenes y adquiere velocidad en el medio”.*<sup>234</sup>

Entonces, con estas interactividad, parafraseando a Nelson Brissac Peixoto, la escultura que parecía definitivamente condenada al nomadismo, al no tener su lugar en la ciudad contemporánea, encuentra su lugar “entre” la arquitectura y el paisaje, “entre” lo construido y lo no construido, “entre” lo que es propiamente escultórico y un dibujo, una fotografía, un vídeo, una música, un gesto, un escrito, un sonido. Múltiples interpenetraciones posibles, procesos de interferencias, mezcla, incorporaciones y contaminaciones. Es la escultura híbrida enmarcando su ruptura con el género del arte tradicional. Como sigue la explicación de Mau Moleón:

*“La hibridación de medios que caracteriza estas dos últimas décadas surge, sobre todo, de una necesidad de superar las categorías artísticas tradicionales. Situada fuera de los límites de los medios tradicionales, si algo*

---

<sup>234</sup> Ibid. p. 103

*caracteriza esta nueva Kunstanschauung, es que su definición del arte se ha desplazado hacia un campo conceptual donde cualquier medio puede ser utilizado en función de las ideas para constituir la obra, dando lugar a infinidad de migraciones entre diversas disciplinas. Sería un error, tanto por parte del artista como del crítico de arte, considerar este cruzamiento como una nueva fórmula estilística, pues ello lo convierte en la ley del eclecticismo y del pastiche formalista que tanto hemos sufrido en las puertas del fin de siglo.*<sup>235</sup>

En la escultura este proceso viene de los años sesenta cuando comienza a centrarse en los límites externos que lo definen, conocido por el “campo expandido” descrito por Rosalind Krauss en su ensayo de 1979, aunque se empezó a manifestarse con las vanguardias. Así cuando nos referimos a la *hibridación* de la escultura con otros lenguajes no podemos olvidar reconocer la parte que implica a estos períodos. Pero, solo en los años ochenta es cuando el tema hibridación es estudiado y gana significado como concepto artístico.

---

<sup>235</sup> MONLEÓN, Mau. La experiencia de los límites. Híbridos entre esculturas y fotografías en la década de los ochenta. Ibid., p. 23.



### **3.2 Las “actitudes” escultóricas. Desde el espacio protegido al espacio abierto de la ciudad**

La unión entre arte y vida es un propósito noble heredado de la Vanguardia a principios del siglo XX, como ya ha sido estudiado en este trabajo. En la contemporaneidad esta unión puede formalizarse mediante contenidos y formas muy diversas. Las actitudes del arte público se relacionan con el arte en general y, de un modo muy especial, se relacionan con la vida, porque hace del público parte de la obra y se reconoce en la misión de proporcionar la oportunidad de una experiencia colectiva, Además de atender al entorno visual y urbano, contrae relación con el contexto social, cuya gramática lee e interpreta, con el propósito de cuestionar, subrayar y discutir situaciones o de dar respuestas estéticas eficaces a las necesidades de los ciudadanos.

En los años ochenta, vamos a identificar a la escultura en sus momentos más decisivos de su evolución desde los años sesenta cuando ella desborda sus propios límites. La década de los ochenta es un tiempo de reacción y rehabilitación renovada en el cual la escultura deja de ser tan sólo un objeto proyectado y construido artísticamente y pasa ser una producción concebida a partir de lo social y de lo cultural atendiendo las necesidades concretas de su realización que, tanto sirve para el espacio protegido de la galería o museo, como sirve para una acción de arte público en el espacio abierto de la ciudad.

El nuevo estatus del lenguaje escultórico, la centralidad del ámbito urbano, la mediación del artista y la importancia del público en este nuevo contexto, es lo que queremos señalar aquí a través de los planteamientos de los artistas Joseph Beuys, Anselm Kieffer y Krzysztof Wodiczko.

La elección fue por la cuestión de la gran importancia de las creaciones y actuaciones de estos artistas dentro del tema que nos ocupa en el período estudiado, en los que desarrollan fielmente el contenido que queremos exponer, tanto en el sentido de lo temático como también en la pluralidad de actitudes escultóricas.

### 3.2.1 Joseph Beuys

#### Las actitudes “entre” performance e instalación



*“La idea de la acción es la idea de transformación. Se trata de romper con la visión convencional del arte, o sea de marcar las fronteras entre un arte canónico o tradicional y un arte antropológico.”<sup>236</sup>*

J. Beuys

153. Joseph Beuys. 7000 Oaks. Kassel, 1982

Joseph Beuys . (Krefeld, Alemana, 1921 – Düsseldorf, 1986). Escultor en sus acciones, en sus, performances, en sus actitudes y vestigios de estas. Revolucionó el lenguaje escultórico al liberar la escultura de los métodos tradicionales, pero respetando la gran tradición del arte escultórico: da información a la materia e íntimala a producir formas. De ahí la utilización bien particular que ha hecho de la cera o de la grasa. Beuys, aviador de la Luftwaffe, fue abatido en 1943 por la defensa antiaérea rusa tras una misión en Crimea. Aunque herido de cierta gravedad cinco veces, esta es la única acción de guerra que Beuys jamás olvidó, pero no tanto por la acción en sí, en la que se fracturó el cráneo y se rompió costillas, piernas y brazos, sino porque

---

<sup>236</sup> BEUYS. Joseph. Cat. expo. Joseph Beuys. Multiples. IVAM. Institut Valencià d'Art Modern. Valencia. 2008. p. 63

fue salvado por un grupo de tártaros nómadas que lo curaron ungiendo sus heridas con grasa animal y cubriendo su cuerpo con fieltro.

En 1957, el Beuys de la posguerra logró salir de la crisis y se siente purificado. A partir de ahí empieza un camino en el que el arte se convierte en el principal elemento redentor. Como profesor de la cátedra de escultura monumental en Düsseldorf, en 1961, desarrolla el concepto de arte ampliado y de escultura social, practicadas en sus acciones en forma de performances y cargadas de contenidos rituales, abriendo todas las posibilidades para los materiales, en especial la grasa y el fieltro por cuestiones personales.

La grasa por varios motivos, principalmente por la simbología, es la materia de la riqueza, del exceso, de la abundancia, el material emblemático de la gestación y del nacimiento. Tiene el poder de la cura y es también el regalo que ofrecemos a los dioses. La grasa para Beuys es el material plástico por excelencia: ella se queda en la forma fácilmente, exculpe con un hilo, la mano, cualquier instrumento, gana forma por ella misma a través de las variaciones de temperatura, funde, se solidifica, se queda dura o blanda dependiendo de las condiciones atmosféricas. Material sensible, delicado, frágil, ella sirve exactamente para significar el alma humana.

Así en las acciones de Beuys no pueden entenderse sin su universo de objetos. Objetos que le sirvieron para ampliar y socializar el arte, el arte como vía de acceso al conocimiento espiritual del hombre y

como instrumento de cambio de las condiciones de vida de la sociedad. Como se refiere él:

*“En mi opinión, el arte es la única fuerza evolutiva. Es decir, que sólo partiendo de la creatividad humana se puede transformar el estado de cosas existente”<sup>237</sup>.*

Entre los materiales que utiliza, Beuys se inclina por el uso repetitivo de la grasa, el fieltro y la miel, que por sus cualidades físicas revelan significados metafóricos, son también materiales que hacen que el objeto artístico deje de ser algo inmutable, se quede en una forma definitiva y se convierta en un proceso de reacciones químicas, fermentaciones, cambios de color, degradaciones, etc., en donde todo se produce en estado de cambio sin llegar a asumir nunca su forma final. Son también materiales energéticos y por ello pueden llegar a tener un efecto curativo, como curativo ha de ser el arte en una sociedad enferma. En tal sentido, su obra ha hecho una aportación notable al cambiar de actitud hacia las formas, los materiales, el sentido espacial y la propia función de la escultura, que para él era como una compleja superposición y encadenamiento de campos autobiográficos, sociales históricos, míticos y artísticos. Según Anna Maria Guasch:

*“J.Beuys repensó la realidad del arte en función de una actitud política, social y creativamente crítica a partir de la cual el objeto artístico, desligado de toda servidumbre estética, se concibe como un gesto vital y simbólico, como residuo de una operación mental, como activador de acciones sociales y como un hecho antropológico.”<sup>238</sup>*

---

<sup>237</sup> Ibid. p. 60

<sup>238</sup> GUASCH. Anna Maria. Op. Cit. p.160.

Estos objetos son diferentes de los ready mades de Duchamp por ser estos objetos que forman parte de la vida del propio Beuys que los utiliza tras convivir con ellos y haberles dejado su huella. Por esto son objetos-sujeto y no objetos-objeto como Duchamp pretendía que fuesen sus ready mades.



154. Joseph Beuys. Schlitten (Trineo). 1969  
Madera, cinturones, linterna, fieltro, y grasa y cordel.

Beuys desde siempre, se interesó por la naturaleza, por los animales, por la música, literatura, por el misticismo, en general por todo aquello que le permitiera penetrar en los misterios de la vida y el cosmos, así como sentir el olor de la tierra y la propia existencia. En diversas ocasiones él se identificaba con una liebre, animal que participa diversas veces en su obra. Hablaba Beuys:

*“Pienso que esta liebre puede conseguir mayores logros para el desarrollo político del mundo que un ser humano (...) Mi gustaría elevar el status de los animales al de los humanos.”<sup>239</sup>*

---

<sup>239</sup> Ibid., p.151.



155. Beuys. Como explicar los cuadros a una liebre muerta.  
1965.



156. Beuys. Me gusta la América y la América le gusto yo. Galería René Block, Nueva Cork, 1974

En los años setenta y ochenta, Beuys concreta su arte en las relaciones con la naturaleza, arte-ecología, que dan lugar a realización de trabajos tanto en el medio natural como en espacios de la ciudad, en la defensa de la preservación de naturaleza, pues, como ha dicho él: *“Nuestra relación con la naturaleza está totalmente*

---

*perturbadora.*<sup>240</sup> A Beuys le preocupaba el futuro y nadie puede permanecer indiferente al reto de construirlo. Sobre estas actitudes de Beuys Pilar Ribal I Simó hace el siguiente comentario:

“Directamente relacionada con la emergencia de una conciencia medioambiental, su defensa de la naturaleza adopta un cariz teatral, como cuando se dedica a barrer un bosque en la acción, en la utilización de piedras como el basalto, la aparición de animales (como a liebre, la utilización de palas y otros instrumentos de labranza, así, como la valorización de árboles, plantas y, una vez más, sustancias naturales, como el agua, el aceite o el vino, deriva una reflexión ética que traspasa la frontera de lo artístico para conducirnos hacia problemas sociales, hacia un cuestionamiento sobre los procesos industriales y, entre todos, la contaminación de la tierra.”<sup>241</sup>

En este sentido crea instalaciones como 7000 Eichen (7000 robles), operación alquímica performática, inaugural de la Documenta de Kassel VII en 1982, este trabajo consistió en la transformación de siete mil piedras en otros tantos árboles.

El proyecto “7000 Oaks” ( 7000 robles) es una acción en la que la escultura se desvanecía como objeto para poner en primer término al público participante en la propuesta. La acción del trabajo era plantar 7.000 árboles junto a una columna de basalto extendidos por todo el mundo como resultado de una misión global contra el efecto del cambio medioambiental y social en los espacios de la ciudad.

---

<sup>240</sup> BEUYS. Joseph. Citado en el Cat. expo. Joseph Beuys. Múltiples. IVAM. Institut Valencià d'Art Modern. Valencia. 2008. p. 113

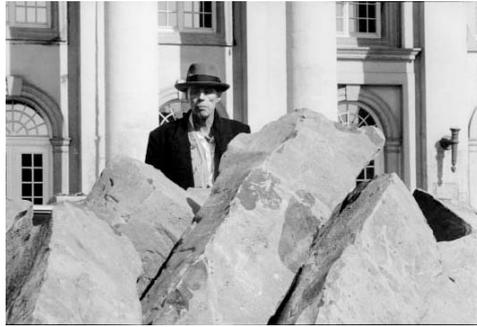
<sup>241</sup> RIBAL I SIMÓ, Pilar. Cat. expo. Joseph Beuys. Múltiples. IVAM. Institut Valencià d'Art Modern. Valencia. 2008. p. 89.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



157. J. Beuys. 7000 Oaks. Documenta VII. Kassel.  
Acción performática en la inauguración. 1982

Beuys estaba interesado en la acción comunitaria y en su alcance simbólico, para construir lo que denominaría escultura social, con el propósito último de iluminar, a través del proceso, la metáfora de la arquitectura social, es decir, la articulación de una estructura social coherente.

Así, antes de construir un monumento, Beuys quiso convertir a los ciudadanos en sí mismos en un monumento, al tiempo que exploraba la imagen de cada individuo como escultor/arquitecto del orden colectivo, trazando así, algunas de las líneas de fuerza de la renovación de la escultura en el ámbito del espacio público; su hibridación con otros lenguajes. Esta obra se caracteriza como una actitud híbrida entre la escultura y la performance.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



158. J. Beuys. 7000 Oaks. Documenta 7.Kassel, 1982

En 1983, utilizando las mismas piedras de la instalación 7000 robles, hizo la instalación “Das Ende des 20. Jahrhunderts” ( a finales del siglo XX), en la que las piedras de basalto dispuestas en el suelo sin orden alguno, aludían el fin del materialismo, el fin del mundo.

En estos años las instalaciones de Beuys eran financiadas no solo por los certámenes institucionales, sino que lo hacían también los particulares, como el caso del proyecto global “Difesa della Natura” en 1984, cuando la galerista Lucrecia De Domizo Durini le puso a disposición una serie de tinas de areniscas del siglo XVIII, en las que vertió aceite de oliva, acción que dio lugar a la instalación Oliverstone (Piedra de olivo) presentada en el Castello di Rivoli, Turin. Uniendo el aceite, la grasa amarilla cuyo color recuerda al del oro y la piedra arenisca, *“el artista parecía encontrar la piedra filosofal de la humanidad revelando la función catártica que constituye una etapa en la transición de las tinieblas a la luz”*.<sup>242</sup>



---

<sup>242</sup> Ibid. p. 159.



159. J.Beuy.s.Das ende des 20.(El final del siglo XX),1983

En 1985 Beuys realiza la instalación "Plight" ( Situación inquietante), una de las últimas instalaciones llevada a cabo por él. Plight funcionó como una denuncia de las agresiones de todo lo nocivo que rodea al ser humano. La obra en la que el silencio del espacio de la galería en que se presentó, insonorizada y tapizada con grandes bandas de fieltro colgadas del techo y con un piano de cola cerrado en su zona central, se oponía al ruido del mundo exterior, generando en el visitante una zona de sensibilidad, una escucha formada por el

silencio impuesto de la obra. En esta obra el artista también quiere exaltar las cualidades del fieltro como protector, así como señalar la capacidad polisensorial de lo escultórico ( el oído, la vista, el tacto, el gusto).



160. Joseph Beuys. Plight (Situación inquietante), 1985

Beuys artista, activista, utilizó el arte, un arte dinámico, fluido y corrosivo para educar, curar y redimir al ser humano y la sociedad espiritualmente enferma y perdida en el caos del mundo. Así desde los años sesenta viene actuando, ininterrumpidamente, a través de sus objetos, instalaciones y performances, hasta su muerte en 1986.

### 3.2.2 Anselm Kiefer: Paisajes de memoria “entre” pintura, fotografía y escultura



161. Anselm Kiefer. Libro. 1986

Anselm Kiefer, (Donaueschig, Alemana, 1945). Como otros artistas cuyos orígenes se inician a finales de los años sesenta, Anselm Kiefer construyó un arte de extraordinaria ambición y complejidad. Primero se le identificó con el *revivan* pictórico alemán a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, Kiefer empezó más bien con el arte minimalista y conceptual, dos ideas que para él “*necesitan completarse con contenido*”<sup>243</sup>. Sus primeras realizaciones, siguiendo los pasos de su profesor Joseph Beuys en Düsseldorf, se centraron

---

<sup>243</sup> TAYLON. Brandon. Arte Hoy. Op. cit. p: 134

en el terreno de la instalación y el happening, en la pintura basó su estilo en la obra de George Basilitz. Pero puede verse más claramente como un realizador de objetos y *environments*: los libros, especialmente, son testigos de eso.

Diferente de la mayoría de los artistas contemporáneos, la historia antigua y el simbolismo son contemporáneos para Kiefer, en este sentido ha dicho *“La historia es para mí sincrónica, ya sea la sumeria con la épica de Gilgamesh, o la mitología germánica”*<sup>244</sup>. Es un detalle natural siendo Kiefer un artista alemán que nació poco antes del fin de la II Guerra Mundial, y creció siendo testigo de la destrucción de la guerra moderna, de la desmembración de su país, de la reconstrucción de una nación dividida y de la lucha por su renovación, cuando su propia herencia cultural era recusada y sustituida por el imaginario americano.

Así su posición en el arte refleja la falta de historia y la búsqueda de identidad y raíces. Desde el convencimiento de que no existe verdad sino distintas interpretaciones, Kiefer constantemente cuestiona en sus obras el lugar que ocupa el ser humano dentro del cosmos y analiza las interrelaciones entre la historia, la memoria, la identidad, la literatura y la arquitectura alemanas. Como resultado sus obras, presentan superficies con múltiples capas, tan complejas y fragmentadas como los temas que tratan.

---

<sup>244</sup> Ibidem.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



162. Kiefer. Inneuraun. 1983



163. Kiefer. Sulamit. 1981



164. Obras del artista Anselm Kiefer en exposición.

Las obras de Kiefer son monumentales, repletas de referencias a la tradición romántica alemana y al acervo político y filosófico de su país, está presente la pintura, fotografía, escultura, el collage y combina una paleta casi monocromática con materiales poco ortodoxos en el arte como el plomo, el alambre, la paja, el yeso, el barro, las semillas, los girasoles, la ceniza, la arena y el polvo. Utiliza también materiales de desecho, incluso armamentos militares como *El orden de los ángeles*, 1983, y *Tumba en los atres*, 1986. Con estas pinturas matericas inicia su camino hacia la hibridación de los lenguajes “entre” la pintura, la fotografía y la escultura.

Como una “actitud” híbrida, la obra de Kiefer se manifiesta entre la eternidad y el efímero. Una tentativa de unión del permanente con el transitorio, ni pasado ni presente, entre el real y el imaginario, el figurativo y el abstracto, el movimiento y el reposo o del enigmático con el familiar, de lo trascendente con el inmanente. Se trata de un arte en que la pintura y la escultura están en constante dialogo e interacción. La pintura va a buscar en la escultura el tiempo, pues una pintura se puede captar en un instante, una escultura contiene el temporal, la fotografía habla del pasado, no habla del futuro. Así él arma esos pasajes para introducir otros tiempos y espacios.



165. Anselm Kiefer. Abendlant (Twilight of the west). 1989. Fotografía,  
arena, tierra, plomo y objetos diversos. 400x380x12cm

Kiefer instaura una interacción entre los diferentes lenguajes, dato típicamente contemporáneo, donde cada uno se realiza en la siguiente. Los pasajes son constitutivos de la actualidad de las imágenes. Pasajes entre pintura, escultura, fotografía, cinema y vídeo. Pasajes entre esas formas artísticas y la arquitectura, esta multiplicidad de sobreposiciones y configuraciones en transito permanente va constituyendo el paisaje de la ciudad contemporánea.

Así son los paisajes creados por Kiefer, un vasto lugar de tránsito,. Un arte en que reflexión e intuición no se distinguen todavía.

Muchas veces sus obras muestran paisajes o espacios de la arquitectura monumental que se prolongan hasta el infinito, hasta desaparecer en el horizonte. A través de títulos o anotaciones Kiefer transforma esos paisajes en evocaciones culturales, en paisajes de la memoria.

No fue por azar el libro su objeto de trabajo, los libros son depósitos de la historia, almacenan aquello que se quiere salvar de la desaparición en verdaderos inventarios de lo que se quedó. En los libros de Kiefer está *“una arte que permite ver la presencia del pasado”*.<sup>245</sup>

*“Kiefer profundiza en la historia y la mitología como medio para evitar la situación de amnesia colectiva en que está sometido su país tras la derrota del nazismo, procurando reparar las heridas y afrontando los errores pasados, crear una nueva sociedad alemana revitalizada”*.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> ROSENTHAL, M. Anselm Kiefer. Catálogo do The Art Institutof Chicago. 1987. p: 28

<sup>246</sup> TAYLON. Brandon. Arte Hoy. Op. cit. p: 134

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



166. Anselm Kiefer. Serie libro. 1979-1985



167. Anselm Kiefer. Serie libro. 1979-1985

A finales de los años setenta Kiefer utilizó mucho la fotografía en sus paisajes, sus libros son constituidos de imágenes de paisajes fotografiadas, cubiertas con arena. Las imágenes se quedan

soterradas, muchas veces desapareciendo por debajo del polvo. Estas imágenes remiten al destino de las ciudades condenadas a convertirse desiertos.

Las fotografías son tratadas con disolventes o plomo líquido. Otras veces están trabajadas con tinta o collage de diversos tipos de materiales y objetos antiguos y de la actualidad. Una mezcla que cuestiona la substancialidad de las imágenes y la permanencia del paisaje.

Después de la arena, Kiefer introduce la paja como elemento constitutivo de sus paisajes. Así, las ciudades, antes reducidas al polvo, ahora son hechas con materiales más sencillos y más pobres. De esta manera remite a las ruinas, evidenciando la precariedad de las ciudades y resaltando la fragilidad de este mundo.

Es natural encontrar en los títulos de sus trabajos nombres que recuerdan acontecimientos, lugares, monumentos, incluso nombres de ciudades que sufrieron con la guerra como la ciudad de Nuremberg donde el trabajo que realizó en su homenaje presenta un paisaje destrozado, totalmente en ruinas. Sus trabajos señalan cosas que le preocuparon desde que la controversia rodeó a su documentación para *Ocupations* (Ocupaciones) en 1969, en la que presentó fotos suyas en lugares simbólicos realizando parodias del saludo nazi.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



168. Anselm Kiefer. Nuremberg, 1980. Paja, cemento, tierra y pigmentos



169. Anselm Kiefer. Aebisfelde (The Iron Curtain) 1987

De 1986 a 1989 Kiefer se dedica al proyecto-libro donde combinó la forma minimalista ( las estanterías) con el proceso conceptualista (la enumeración de las partes) para dar a una biblioteca masiva hecha con doscientos libros de plomo, llenos de evocaciones, imágenes de arqueología, arquitectura, paisajes de la ciudad, incluso cosas de la basura de la civilización contemporánea y materiales orgánicos. Las dos estanterías donde estaban los libros fueron hechas de metal, alambre de cobre, vidrios y otros materiales.



170. Anselm Kiefer. High Priestess: Land of Two Rivers ( Gran sacerdotisa: Tierra de dos ríos).1986-1989. Plomo, metal, alambre de cobre, vidrio, fotografías y otros materiales.460x784x180 cm.

Este subtítulo se refiere a los dos ríos de la antigua Mesopotamia, Tigris y Eufrates, donde nació una metrópoli babilónica y empezó el diluvio universal. Los materiales como siempre en las obras de Kiefer, están cargados de significados y simbología, queriendo mostrar en el propio objeto artístico, los efectos de la pasaje del tiempo. *“El plomo ha sido siempre un material para las ideas, dijo él: “En alquimia era el nivel final entre los metales en el proceso de extraer oro. Por una parte, el plomo es denso y vinculado a Saturno, pero, por otra contiene plata, y alude a ...un plano espiritual.”*<sup>247</sup> Así, combinando en este sentido materia e idea, conocimiento y sus orígenes secretos.

Los libros tienen un carácter antiguo, son muy grandes y pesados. En ellos las ciudades tienen la consistencia de las antiguas metrópolis de piedra, que fueron hechas para siempre, aunque en sus fachadas y tejados anuncian su antigüedad. Así, sus libros actúan como verdaderos inventarios de los restos. *“No es posible representar la historia, solamente sus restos”*.<sup>248</sup>



171. Anselm Kiefer. Meteorites, 1998

---

<sup>247</sup> ROSENTHAL. M. Op. Cit. p: 119

<sup>248</sup> BREREU, W. Anselm Kiefer. Recuperación of History . Cat. Museo de Amisterdam . 1987. p: 14

Kiefer es un coleccionista, un arqueólogo de los desechos del apocalipsis, que intenta en forma de libros, preservar elementos para un eventual renacimiento de la civilización.



172. Anselm Kiefer. Volkszanlung. Instalación, 1991

A finales de los ochenta Kiefer comienza a inspirarse en temas universales y en sus viajes le interesa la imagen de las ciudades. Como fue en Sao Paulo, cuando estuvo allí en 1987. Mirando la

ciudad desde 30 pisos arriba del hotel donde estaba, su primera impresión fue de “*una ciudad de los muertos*”<sup>249</sup>, en la cual los grandes edificios, en su uniformidad, se presentan como lápidas en el cementerio. Al pasear por las calles observa que faltan en esas construcciones los trazos de historia, de memoria de una vida sucedida, tal como aun existe en las ciudades europeas.



173. Kiefer. Lilith, 1987. Sao Paulo, Brasil. Técnica mixta

---

<sup>249</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Op. Cit. p: 244

Sao Paulo le inspiró el trabajo que ha denominado “Lilith”, inspirada en una encarnación femenina del diablo en la tradición judaica. Su inmenso poder de destrucción reina en la desenfrenada expansión urbana brasileña. Para él *“Sao Paulo está transformada en una masa petrificada, desencarnada por el viento, destrozos que aparecen en el medio del desierto. Lo que debería mantenerse vivo se pierde para siempre, lo que debería transformarse se conserva. Es un mundo en que el nuevo es siempre viejo, en que el viejo aparece con trazos del nuevo – el tiempo del infierno.”*<sup>250</sup>

Anselm Kiefer, todavía sigue trabajando con el tema, investigando las historias de las ciudades, sacando impresiones de otros lugares del mundo y también enseñando sus heridas a otra gente. Como tiene hecho en estos años recientes con sus exposiciones retrospectivas y con los proyectos “Los siete palacios celestiales” y Jericó, interviniendo en lugares públicos de distintas ciudades.

---

<sup>250</sup> Ibidem.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



174. Anselm Kiefer. Siete palacios celestiales.  
Construcciones de madera y cemento.2004



175. Anselm Kiefer. Proyecto Jericó. Royal Academia de Arte. Londres. 2007

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



176. Anselm Kiefer. Proyecto Jericó.  
Intervención en la Academia de Artes. Londres.2007

### 3.2.3 Krzysztof Wodiczko: Un arte “entre” presencia y ausencia de las referencias de la ciudad



*“El artista es un mediador, alguien que controla el oficio en el área de la práctica estética y utiliza su experiencia para servir de intermediario entre los colectivos sociales y el público.”<sup>251</sup>*

K. Wodiczko

177. Krzysztof Wodiczko  
Proyección Scotia Tower, Canada, 1971

Krzysztof Wodiczko, ( Varsovia, Polonia. 1943). Nació dentro del “socialismo real” del Europa de Este, Wodiczko tiene claro sus propuestas socio-políticas que desarrolla en un “arte público político-crítico”. Su actitud de tomar un monumento público o un emplazamiento urbano y proyectar en él imágenes que desplazan su significado público habitual, objetivando el despertar de la sociedad

---

<sup>251</sup> K. Wodiczko. En TAYLON. Bandon. Op.Cit. p: 243

hacia una mirada real de los símbolos que tiene la ciudad, resulta ejemplar. Como ha dicho él:

*“Los edificios y los monumentos conservan el recuerdo, y están asustados. Ya no mi gusta que el espacio publico esté asustado. Mis proyecciones intentan mostrar estas imágenes y sonidos que vuelve del pasado, tienen que ver con la memoria y la historia de los lugares.”<sup>252</sup>*

En el inicio de su carrera ha realizado trabajos donde demostraban toda su habilidad de diseñador, obras que surgen como respuesta irónica a la invasión de la tecnología moderna. A principios de los años setenta su obra se encuentra próxima al arte conceptual, examinando a partir de entonces la relación entre objeto real y su percepción visual, cuestionando su utilidad y funcionalismo. Con estos estudios llega a la investigación sobre la idea de cultura y contexto social-político en una obra de arte, centrándola en el ámbito del espacio público de la ciudad, considerando la arquitectura un vehículo ideológico y el monumento como lección educativa y socializadora.

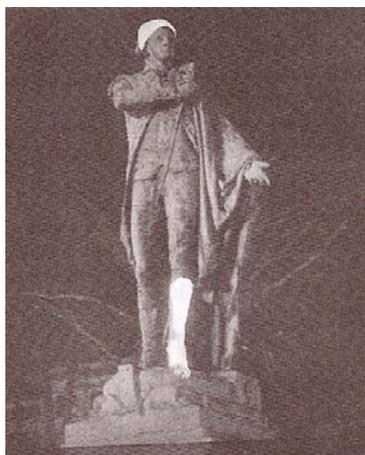
A partir de 1981, Wodiczko empieza con sus “proyecciones públicas” en las grandes ciudades, reclamando sus calles como lugares de discusión. Así sus obras artísticas son caracterizadas por la proyección sobre fachadas de edificios públicos y monumentos escultóricos, una mezcla cuidadosa de imágenes con respeto al contexto y el momento histórico.

---

<sup>252</sup> KRZYSZTOF, Wodiczko. Catálogo. Ed. Fundación Tàpies. Barcelona.1992. p: 26

En 1986, en la ciudad de Nueva York, realizó un proyecto a los sin techo, “The homeless projection”, en el cual hacia proyecciones en las estatuas de imágenes de los sin techo y atributos relacionados con éstos, tales como muletas, sillas de ruedas, o edificios abandonados.

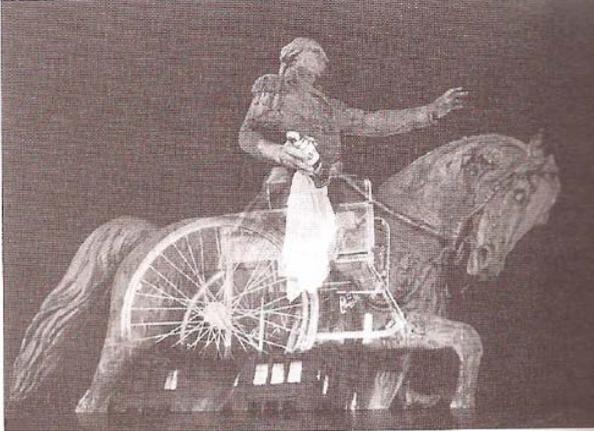
El proyecto fue realizado en el distrito *Union Square*, con el propósito de señalar la transformación que había sufrido este barrio en los años ochenta, cuando paso de barrio de renta muy baja de apartamentos y hoteles, convirtiéndose en un lujoso barrio de la alta burguesía. Esta transformación generó una masiva retirada de la zona de las clases con menor poder adquisitivo.



178. Krzysztof Wodiczko.  
The Homeles Proyección. 1986  
Detalle. Monumento Marques de  
Lafayette . Nueva York.



179. Krzysztof Wodiczko.  
The Homeles Proyección  
Detalle. Caridad con dos  
niños. Nueva York. 1986



180. K. Wodiczko.  
The Homeles  
Proyección. 1986

Fotomontaje con el  
monumento de George  
Washington  
Union Square, Nueva  
York

La fuerza estética y provocadora de estas proyecciones puede encontrarse también en sus vehículos o aparatos tecnológicos, en los que aporta soluciones imaginativas a problemas reales de los sin techo o sin lugares, en un intento de hacerles visibles y provocar discusiones.

Estos vehículos estaban basados en el carro de la compra como una unidad compacta para dormir, que también contempló el reciclaje, los artículos personales almacenados y para el aseo personal. Los vehículos fueron diseñados específicamente para las necesidades de la población “nómada” de Nueva York y los “sin techos”. Un carro multiuso que sirve de almacén y dormitorio. Estos carros fueron confiscados por la ciudad cuando fueron introducidos en las calles porque atrajeron demasiada atención.



181. Krzysztof Wodiczko. "Homeless vehicle". Nueva York. 1988-1989

Estas cuestiones socio-políticas se desarrollan desde que se traslada a Estados Unidos tras realizar las prácticas como diseñador industrial en la Academia de Bellas Artes de Varsóvia, 1962-1968. Como ha dicho él:

*“Aprendí a mantener este sentido de alerta frente a la falsa libertad capitalista. Cuando en los años ochenta me instale en Nueva York mi sentido de alerta se concentro en esta gran masa de vagabundos que viven en las calles. Les ofrecí mis habilidades como diseñador industrial para solucionar sus necesidades y de ahí salió el vehículo para los sin techo. Es un trabajo histórico que demuestra la posibilidad de hacer arte en medio de la catástrofe. El arte puede servir de ayuda de emergencia, pero también para exponer críticamente una situación.”<sup>253</sup>*

En este sentido la obra de Wodiczko demuestra esta posibilidad a través de una interacción de ideas y actitudes. Su arte está en el

---

<sup>253</sup> Krzysztof. Wodiczko. Critical Vehiculos. Writings , Projects, Interviews. The MIT Press , Cambridge. Mass, 1998. p:80

campo de “entre-imágenes”, “entre pasajes”, escultura, arquitectura, fotografía y vídeo. Procesos de montajes, interferencias e incorporaciones entre lo visible y lo invisible, entre la presencia y la ausencia, la representación y la realidad, lo virtual y lo real, el pasado y el presente, lo permanente y lo efímero, el movimiento y lo estático. Y es en este “entre pasajes” donde el mensaje artístico encuentras su lugar, entre dos espesuras de materia o entre dos velocidades, lo sonoro y lo visual, hacer ver el imperceptible.

Al integrar la fotografía y el vídeo en los espacios de la escultura y arquitectura en la ciudad, Wodiczko está produciendo una ficción de cuerpos en movimientos o espacios ampliados. El vídeo asimila todas las otras imágenes, permite la conexión con los soportes, en este caso, con la escultura y la arquitectura, pues introducir movimientos en imágenes fijas en una de las modalidades de transito entre imágenes proporcionada por



182. Krzysztof Wodiczko

Memorial Arch, Brooklin, New York, 1985

el vídeo. El papel de la fotografía es crear una interrupción en el campo visual. El momento en el que las esculturas son penetradas por las diapositivas generan instantes cargados de significados. La interrupción evidencia el papel del monumento como imagen de una vida interior. “Sus apariciones y desapariciones las hacen más

*fantasiosas y parecen emanar de las piedras de los monumentos como una secreción, o como un recuerdo o un sueño reprimido.*<sup>254</sup>



183. Krzysztof Wodiczko. The Border  
San Diego, California, 1988

Este dispositivo de abarcar formas artísticas como soportes de otros lenguajes son procedimientos que el artista busca para reencuadrar la ciudad y sus paisajes. El principio del montaje, integrando elementos heterogéneos puede ser un medio de experimentación sobre la noción de la observación, llevando el público a desarrollar una nueva mirada sobre la ciudad.

Si la misión primordial del edificio es permanecer quieto y estar arraigado de manera permanente al suelo, es decir, operar con una misión estática de anexión de tiempo y territorio, estar inmóvil, ser inmueble, se crea un efecto de sonámbulo: uno gira alrededor presa de un encantamiento extraño que aparece acentuado en los ejercicios contemplativos de los turistas.

Por lo mismo, las proyecciones de Wodiczko buscan detener ese ritual ideológico, "interrumpir ese viaje-de-ficción, paralizar el

---

254

movimiento sonámbulo" y restaurar un enfoque público mediante una concentración en el edificio y su arquitectura. Lo implícito en el edificio debe quedar explícito: el mito debe concretarse visualmente y desenmascararse de modo que la gente espectadora pueda observarlo y celebrar su definitiva capitulación final. No resulta extraño, por lo mismo, que las proyecciones sean una auténtica fiesta ritual en donde se constituye una comunidad emocional (como la describe Maffesoli), una orgía de la comunicación, un teatro épico arquitectónico en el que las cosas son desnudadas con la fuerza de la luz. Encontramos este procedimiento de interrupción en la obra de Christo cuando utiliza los empaquetamientos de los monumentos en la ciudad. Aunque una práctica distinta, ambos artistas quieren lo mismo, elevar la atención del ciudadano para el lugar donde vive. Con estos dispositivos ellos buscan la presencia del objeto estudiado anulando la imagen real del propio objeto.

Este es el hecho que más preocupa Wodiczko, la presencia/ausencia de los monumentos en la ciudad contemporánea, que sean moralmente y teóricamente improductivos, pero que tengan una presencia física indiscutible. Él cuestiona en sus acciones hasta que punto es necesario esta permanencia. Como señala él:

*"La ciudad-estado-real contemporánea, el espacio cruelmente dinámico del desarrollo económico desigual, hace extremadamente difícil a los habitantes de la ciudad y los nómadas comunicarse a través de las formas simbólicas de la ciudad... No hablar de los monumentos de la ciudad es abandonarlos y abandonarnos, perdiendo tanto el sentido de historia como el de presente"*<sup>255</sup>

---

<sup>255</sup> Krzysztof. Wodiczko. Critical Vehiculos. Op. Cit. p: 47

Las proyecciones de Wodiczko indican el papel de las nuevas temporalidades, velocidades y experiencias de obsolencia en la estructuración de la memoria visual. De la lucha contra la insubstancialidad del mundo contemporáneo, de la falta de consistencia de las cosas, de los símbolos y de los personajes, habla de la necesidad de rescatar la integridad de las imágenes. No apenas en su unidad sino en su capacidad de ser verdaderas. Imágenes que nos hablan de verdades, que nos restituyan un poco de lo real del mundo que vivimos.

*“Para mi siempre es muy importante proyectar sobre el monumento algo que corresponda a la vida- algo real-, preñar a los monumentos de algo real...simplemente elimino las imágenes que no serán reconocibles o que no son lo bastante fuertes, claras y precisas, porque la gente tiene dificultades para ver iconos que no ha visto antes, pero capta las nuevas disposiciones icónicas en poco tiempo”.*<sup>256</sup>

En este sentido, Wodiczko utiliza en sus proyecciones imágenes de elementos que pertenecen a la realidad y que hacen referencias a la política del lugar. Así imágenes de revolver, cadenas, tanques, misiles, cañones etc. Elementos que simbolizan una determinada manera política utilizados por manos que frecuentan un traje oscuro.

A través de sus acciones Wodiczko, muchas veces, expresa de manera evidente la política internacional que lleva el país en el que interviene.

---

<sup>256</sup> Ibidem.

Esto sucede en las proyecciones hechas en 1988 sobre la fachada del Hirschhon en el período de las elecciones norteamericanas, donde ha dicho que la proyección significaba *“lo que yo pienso sobre la política, al asemejarse más a la historia de un crime”*<sup>257</sup>. También se reproduce en las proyecciones que ha hecho para el Arco de la Victoria en la ciudad de Madrid, cuando hace uso de imágenes sugerentes de una mano empuñando un surtidor de gasolina y en la otra una metralleta. Sobre este trabajo Wodiczko ha dicho:

*“El Arco de la Victoria en Madrid, está abandonado. Por circunstancias diversas, ha dejado de significar. Pero pienso que cuando un monumento pierde su significado, precisamente es ése el nuevo significado que adquiere. A no ser que sea destruido físicamente o sea protegido por algún medio, el monumento se encuentra a la espera de nuevas circunstancias para proyectar sus nuevos significados. El silencio y el discurso, son ambos, actos discursivos. (...) Franco que mandó construir el monumento, está ahí, petrificado, y la gente pretende no verlo. No lo quiere revivir, no me interesa. Me interesa ver cuál puede ser la conexión entre esta forma y las preocupaciones contemporáneas.”*<sup>258</sup>

K. Wodiczko defiende un “arte público” que no era *“ni una autoexhibición cándida ni una colaboración pasiva con la gran galería que es la ciudad, su teatro ideológico y su sistema socio arquitectónico”*<sup>259</sup>, según palabras de Hal Foster.

---

<sup>257</sup> KRZYSZTOF, Wodiczko. Catálogo. Ed. Fundación Tàpies. Op.Cit. p: 29

<sup>258</sup> *Ibíd.* p: 31

<sup>259</sup> FOSTER, Hal. *Discusiones in Contemporary Culture*. Bay Press Seattle. 1987. 89

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



184. Krzysztof Wodiczko. Proyección en el Hirschhorn Museum  
Washington.1988



185. Krzysztof Wodiczko. Arco de la Victoria, Madrid, 1991

Así, lo que Wodiczko defiende es un arte público activista, una viértete del arte público en los años ochenta, generada por la no aceptación de la industria cultural y el sistema *commodity* (mercancía absoluta) que dominó en los Estados Unidos del republicano Ronald Reagan. Situación contestada por algunos artistas del pormodernismo activista como Bárbara Kruger, Jenny Holzer, Adrian Piper, Dara Birnbaum, Tim Rollins, el propio Krzysztof Wodiczko entre otros. Estos artistas, utilizando productos de bajo coste y escasa representatividad social (fotos-texto, posters, camisetas, fotocopias, carteles, fotografías proyectadas, etc.), intentaron cuestionar la abusiva mercantilización a que estaba sometida la practica artística y denunciar grandes problemas no resueltos. Con sus procedimientos ellos transformaron el arte en un signo social estrechamente ligado a otros signos en una estructura de sistemas productores de valor, poder y prestigio. Como afirma Hal Foster:

*“Ahora se puede distinguir entre un arte político que, encerrando en su código retórico reproduce las representaciones ideológicas (ideología entendida desde una concepción idealista ) y, por otro lado, un arte activista que, condicionado por el posicionamiento cultural del pensamiento y de una practica inscrita en la globalidad social, busca producir una definición de lo político pertinente en la época presente.”<sup>260</sup>*

La proyección pública que hace Wodiczko pretende cuestionar tanto la función como el título de propiedad de esa propiedad, desvelando las contradicciones de lo público-privado en las sociedades capitalistas y de la especulación. Como propiedad privada, la

---

<sup>260</sup> Ibidem

apariciencia arquitectónica está debidamente protegida por la policía, las normativas de la ciudad y los guardianes. Por ello mismo, el ataque debe ser sorpresivo, frontal y nocturno. No es gratuito que la operancia de las proyecciones estribe en su ejecución nocturna, cuando el edificio está adormecido de sus funciones diurnas y su cuerpo sueña. La proyección es una especie de pesadilla intrusa que opera como un ataque simbólico.

Wodiczko lo apunta con precisión al hacer notar que, al introducir la técnica de un montaje de diapositivas en el exterior y con el lenguaje inmediatamente reconocible de la imaginería popular, la proyección pública puede convertirse en un contra-ritual estético comunal. Transformarse en un festival urbano nocturno, en un teatro épico arquitectónico, invitando al mismo tiempo a la reflexión y a la relajación, donde el espectador callejero sigue las formas narrativas comprometido emocionalmente y en ejercicio de distanciamiento crítico.

La Proyección de Hiroxima, en memoria de la catástrofe de 1945, se centró en los supervivientes del bombardeo, víctimas de la primera bomba atómica. Realizado en agosto de 1999, el trabajo consistió en mostrar únicamente las manos en movimientos nervioso y las voces de algunos supervivientes, proyectadas sobre el río Hiroshima, teniendo como paisaje de fondo el domo que recibió la descarga nuclear, afectando a la ciudad, para quien las secuelas de sufrimientos físicos y psíquicos aun no habían terminado.

Iria Candela en una entrevista con Krzysztof Wodiczko, comenta que la relación del artista con el monumento en este trabajo es distinta

desde que él no hace una crítica al monumento como en los otros proyectos, sino que hace uso del monumento en el sentido de homenaje, reforzando la función del monumento tradicional. La respuesta de Wodiczko es la siguiente:

*“En esta proyección el monumento era visto como la estructura simbólica que conservaba la memoria de la catástrofe de 1945. Pero por lo otro lado ocultaba y ayudaba a olvidar las tragedias actuales, conectadas con el pasado. Así que en mi proyección también estaba cuestionando el monumento, en la medida en que lo reanimaba con problemas del presente.”<sup>261</sup>*

Aunque en la proyección no son vistos los rostros de los protagonistas, solo se podían ver las manos y oír las voces, estos supervivientes que eligieron ser parte del proyecto funcionaron como animadores del monumento, a través del monumento ellos ofrecen sus testimonios a la ciudad, una manera de exteriorizar la vida interior de la gente y abrirse a los demás, al final es una de las tareas del arte según Wodiczko: *“interrumpir y revelar las formas de alienación y de comunicación existentes.”<sup>262</sup>*

Así, Krzysztof Wodiczko todavía representa la esencia del artista político, del creador comprometido, que no cesa en su intento de desvelar las contradicciones del poder desde el escaparate que le ofrece el sistema del arte. Por su contribución a la paz mundial a través de sus planteamientos, Wodiczko recibió en 1998 el Hiroshima Art Prize.

---

<sup>261</sup> CANDELA, Iría. Krzysztof Wodiczko. El eco de los supervivientes. Lapiz. Revista Internacional de Arte. nº 171. Madrid. 2001. p. 24

<sup>262</sup> CANDELA, Iría. Ibdem. p. 18

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



186. Krzysztof Wodiczko. Proyección de Hiroshima, 1999



187. Las manos de los entrevistados. Detalles



## **4. Desde los años noventa hasta la actualidad. La ciudad y la escultura en el ámbito de las nuevas tecnologías y del multiculturalismo**

### **4.1 La ciudad en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI**

#### **4.1.1 Un arte relacional**

Como sucedió con la fotografía a finales del siglo XIX, la nueva tecnología digital junto con la cibernética han sido impulsoras de un nuevo deseo de experimentar a finales del siglo XX, además de modificar las relaciones humanas existentes, hecho que ha dado origen a un nuevo estilo de arte, donde los nuevos sistemas de *inteligencia artificial* genera un *arte interactivo*, un arte que convierte al público en participante, un arte que la creatividad individual del artista no puede materializarse sin la participación de la técnica. Surge el término ciberespacio entendido como espacio virtual informático para la comunicación. Todo este desarrollo tecnológico dio origen a una nueva mirada en el concepto de sociedad y comunicación, en consecuencia de esto ha producido la evolución y surgimiento de múltiples lenguajes en el campo del arte.

Así la década de 1990 se caracteriza por el revivir del arte bajo un nuevo concepto generado por el empleo de las nuevas tecnologías en la práctica artística, como apunta Carolyn Christov Bakargiev, “*La nueva tecnología digital empleada en la creación artística ha marcado el fin del postmodernismo que ha caracterizado la historia del arte de*

---

*los últimos años y una nueva modernidad: los artistas dejan de citar y vuelven a inventar*”.<sup>263</sup>

El mundo de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, es el mundo que se empeña en el grande desarrollo de las nuevas tecnológicos al mismo tiempo en que lucha contra las viejas técnicas de relaciones y derechos humanos. Muchas de las cuestiones que generan las temáticas del arte hoy, son cuestiones que se vienen trasladando siglo tras siglo, cuestiones que se va generando y que a su vez se va generando otras. Las cuestiones reflexionadas en el arte hoy, en su mayoría, están relacionadas con la sociedad y el comportamiento de los individuos, tales como: la inestabilidad política, el imparable desarrollo de las ciudades, las diferencias sociales, las emigraciones, el hambre, los problemas de desigualdades entre países y continentes y, junto a estos las acciones terroristas, la violencia urbana, las guerras..., pues como se refiere Alfons Hug:

*“En cuanto los responsables, en las centrales de comando de la política internacional, dan tratos a la imaginación para descubrir con que medios militares y no militares pueden enfrentar el mal, los artistas se ocupan con los fundamentos de las diferencias culturales, sin las cuales tales excrescencias ni tenían surgido.”*<sup>264</sup>

Los artistas se nutren de los medios de comunicación que ponen al alcance de todos los acontecimientos mundiales al mismo tiempo que son producidos, y la ciudad, como escenario de estos hechos, es

---

<sup>263</sup> BAKARGIEV, Carolyn Christov. Citada por Roberta Bosco en ¿Quién son los modernos?, publ. en El País, 3 de mayo de 2003.

<sup>264</sup> HUG, Alfons. Iconografías Metropolitanas, Catálogo de la 25ª BIENAL de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo. SP. 2002. p: 22

el campo de preocupación, investigación e inspiración para ellos, como se refirió Okwui Enwezor, director de la Documenta XI de Kassel, 2002, en un evento donde él hace la pregunta: “¿Dónde queda el arte contemporáneo?, y se responde él mismo: *En el mundo cultural y social de nuestras ciudades*”<sup>265</sup>.

Así, la metrópolis contemporánea, con sus detalles cotidianos, su mezcla de historia, lenguas y culturas, fragmentada en una serie de recorridos, en su conjunto de tendencias globales y distinciones locales, sigue siendo el punto de reflexión preferido de los artistas de finales del siglo, en el cual, oponiéndose de modo original a través de sus proyectos desarrollados sobre y en los contextos urbanos, intentan aprehender estas transformaciones y exponer sus preocupaciones en el posible futuro de las ciudades a través de nuevas herramientas y nuevas relaciones que produzcan puntos de vista diferenciados.

Para ello se plantea la posibilidad de un arte relacional, según Nicolas Bourriaud, “*un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interrelaciones humanas y su contexto social*”<sup>266</sup>. Considerando él que el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo. Bourriaud también habla de la ciudad como símbolo tangible y marco histórico del estado de sociedad, considerando que la ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad creando el “estado de encuentro” que se

---

<sup>265</sup> ENWEZOR Okwui. Conferencia en la Jornada de debates: Disolución de límites en el arte contemporáneo. Organización LA CAIXA, abril de 1999.

<sup>266</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006. p: 13

le impone a los hombres. En sus palabras: *“El arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de los “estados de encuentro” propuestos por la ciudad”*<sup>267</sup>.

En este caso es importante reconsiderar el lugar del arte en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige las relaciones de la sociedad contemporánea, sabiendo que estas posturas se generan de una cultura urbana mundial y de la extensión de los fenómenos culturales que provienen de estos modelos urbanos. Rasgos consecuentes de la imparable evolución urbana que empezó a partir de lo final de la Segunda Guerra Mundial, permitiendo un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como el aumento de la movilidad de las personas a través del desarrollo de las redes de transporte, información y telecomunicación.

Éstos regímenes de encuentros intensivos, frutos del régimen globalizado terminó por producir una forma de arte correspondiente, una forma de arte que favorecía este intercambio humano, creando intersticio, espacio que sugiere posibilidades distintas de las existentes en el sistema, espacios libres que contraponen al ritmo impuesto de la vida cotidiana y al contexto social actual. *“El arte es un estado de encuentro.”*<sup>268</sup>

En este sentido, el arte que va a relacionarse con la ciudad en los años noventa y a partir de ahí, es un arte marcado por los intersticios

---

<sup>267</sup> Ibid. p:15

<sup>268</sup> Ibid. p: 17

sociales, por los espacios de intercambios, por la interdisciplinaridad, la multimedia, generando un estilo transnacional multicultural y multirracial, que obviamente se traduce de inmediato en una poética y estética igualmente transnacionales. Un arte que interactúa en directo con el fenómeno de la ciudad global, como ha dicho Saskia Sassen:

*“El arte ya no se desarrolla según distinciones geográficas sino de acuerdo con acumulaciones y concentraciones locales en las grandes metrópolis, que no difieren mucho de un lugar a otro. La ciudad global acoge sin problemas culturas diversas dándole un fuerte valor internacional”<sup>269</sup>.*

Estas características las encontramos principalmente en las estructuras de las megaexposiciones, las grandes bienales internacionales y de los grandes eventos de intervenciones artísticas en el espacio de la ciudad, pues el carácter provincial que identifica gran parte de la cultura contemporánea de final de siglo está presente en el arte y en la ciudad. La ciudad es al mismo tiempo el tema, el objeto de investigación, el patrocinador y el espacio de exposición.

El objetivo es utilizar la ciudad como un infinito campo de inspiración para generar nuevas reflexiones, nuevas formas y nuevos conceptos en torno al arte y a la ciudad. Las exposiciones acontecen generalmente en lugares privilegiados donde se instalan estos grandes encuentros de colectivos instantáneos que llegan de todo el mundo y que están regidos por principios diferentes. Las obras presentadas están realizadas por artistas plásticos, fotógrafos,

---

<sup>269</sup> SASSEN, Saskia. Citado por Lorenzo Benedetti. Op. Cit. p 30

videomakers, cineastas, músicos y arquitectos en una diversidad de técnicas y mezclas de lenguajes.

Dentro de estos padrones tenemos ejemplos bien significativos como las prestigiadas Bienales de carácter internacional, la Documenta que se realiza cada cinco años desde 1955 en la ciudad de Kassel (Alemania), y el Sculptur Projekte realizado cada diez años, desde 1977, en Múnster (Alemania). En dimensiones más pequeñas, se realizan muchos otros eventos, y también en más de cincuenta bienales que existen hoy en todo el mundo.

Algunos eventos ya están institucionalizados y acontecen en un período determinado, otros acontecen todos los años, y otros sólo por un período, como fue el Arte/Cidade, evento de intervenciones artísticas realizado en São Paulo (Brasil) en 1994, 1996, 1997 y 2002.

#### **4.1.2 Las Bienales y el tema de la ciudad**

En los últimos diez años, asistimos a una serie de catástrofes urbanas de grandes proporciones, como el terremoto de Hanshin, el incidente con gas en Toquio, la destrucción de las torres del World Trade Center en Nueva York, un acontecimiento que todavía reverbera en nuestras mentes, sin dejar de lado los grandes problemas que sufren las grandes ciudades debido a su crecimiento y el desarrollo desmesurado. Así, la superpoblación, las grandes disparidades sociales, proliferación de personas sin techo, sin hogar, crecimiento de la violencia, la polución del aire, destrucción de la naturaleza, y la

---

problemática recogida y destino de la basura urbana, son problemas del siglo XX que desborda en el nuevo milenio.

*“El inicio de un nuevo milenio hizo que nuestra mirada se proyectase naturalmente en un futuro que, tras poco tiempo, parecía una distante ficción. El problema es que ese futuro fue detonado con la tragedia de 11 de septiembre de 2001, por una ficción que se tornó realidad, ateniendo directa y indirectamente todas las naciones del mundo. Ahora, el futuro parece no estar apenas en la simple promesa de una civilización planetaria, más en el comprometimiento mayor con la necesaria superación de conflictos de toda orden, generados por las disparidad económicas, por las diferencias étnicas, religiosas y culturales.”<sup>270</sup>*

Dentro de esta dinámica que abarca todas estas problemáticas siguen las propuestas de las grandes Bienales, saber como delatar y compartir los problemas individuales es uno de sus propósitos, preocupaciones que se perciben en los planteamientos de los artistas, inquietudes coincidentes respecto a actitudes que distorsionan el orden mundial, y que ponen en peligro el sentido del concepto de libertad y, por supuesto, de vivencia y solidaridad.

En este sentido, la mayoría de los temas que en los últimos años se vienen trabajando las bienales están relacionados con la emigración, las injusticias con los grupos minoritarios o más débiles de la sociedad, el cambio de paisaje y entorno vital, la superpoblación y las consecuencias del intercambio cultural que se derivan de estos desplazamientos, terrosismo y las políticas agresivas.

---

<sup>270</sup> HUG. Alfons. Op.Cit. p: 16

Las bienales internacionales de los últimos años, parafraseando a Lorenzo Benedetti, vienen desarrollando en estrecha relación con la evolución de las ciudades y puede verse como el fenómeno más contemporáneo de la ciudad global, pues como ha dicho él:

*“La idea de la bienal como elemento de suma flexibilidad en el campo de la organización de muestras de arte en gran escala se combina con la flexibilidad urbanística de estas grandes ciudades. En este sentido podemos decir que la bienal es seguramente la tipología de muestra más próxima a la metrópolis contemporánea.”<sup>271</sup>*

Contando con las dos Bienales de mayor repercusión en el mundo, la centenaria Bienal de Venecia en Italia, y la Bienal de São Paulo en Brasil, que cuenta con cincuenta y siete años, en las dos últimas décadas surgieron numerosas Bienales como las de Habana, Dakar, Sydney, Estambul, Valencia, Lyon, Basilea... Todas consideradas grandes acontecimientos artísticos, y también turísticos, donde se brinda la ocasión de comunicar, intercambiar, conocer y dialogar, interculturalmente con otros países, *“el llamado arte de las periferias, donde países ignorados presentan y exponen sus costumbres, cultura y entorno vital. Entre ellos, los países latinoamericanos, asiáticos y africanos”*.<sup>272</sup>

Pero, en los últimos cinco o seis años el tema que las bienales exploran es el tema de la ciudad misma, con sus márgenes y periferias. La ciudad viene siendo asiduamente tratada en estos eventos desde la 25ª Bienal de São Paulo, Brasil, en el año de 2002, a través del tema *“Iconografías Metropolitanas”*.

---

<sup>271</sup> BENEDETTI, Lorenzo. Op. Cit. p 30

<sup>272</sup> BRATKE, Carlos. Texto: Um compromisso com o futuro. Catálogo de la 25ª Bienal de São Paulo. Op. Cit. p. 37

La Bienal de São Paulo, la segunda mayor y más tradicional muestra de arte del mundo, después de la Bienal de Venecia, sigue manteniendo su puesto desde 1951, cuando surgió con el intento de poner el medio artístico brasileño a la altura de lo que ocurría en el mundo y dar visibilidad nacional e internacional a la producción local. Con esta actitud, sin duda osada y arriesgada, de autocrítica y evaluación, sigue cumpliendo su papel de presentar el panorama de lo que ocurre en el mundo del arte contemporáneo en cada momento, comprometida con la formación artística de una población.

Así, con ese propósito, la Bienal de São Paulo llega a su 25ª edición adquiriendo un significado mayor: La elección del tema “ICONOGRAFIAS METROOLITANAS”, pues, parafraseando a Carlos Bratke, presidente de la Fundación Bienal de São Paulo, coloca en cuestión el arte como instrumento transformador, como la expresión más legítima de libertad, que permite antever y trascender el futuro y sus designios cuando reserva a los artistas la tarea de identificar la dinámica y lo cotidiano de las grandes metrópolis, y a partir de ahí apropiarse críticamente como forma de expresión artística.

Con este sentido el artista brasileño Marepe trasladó hasta el espacio de la muestra de la 25ª Bienal de São Paulo, un **muro** de su ciudad natal Santo Antonio de Jesús en Bahía, Brasil. El muro apropiado por el artista como objeto de reflexión en una muestra de arte, pertenece a la empresa Comercial São Luiz, considerada la tienda más famosa de la ciudad por más de cincuenta años, tenía como propaganda el slogan “Tudo no mesmo lugar pelo menor preço”, pintado en el muro,

medio natural de hacer publicidad en su ciudad caracterizada como una ciudad comercial.



188. Marepe. El muro trasladado y su montaje en el salón de la Bienal. 2002 El artista ha construido otro muro igual en el mismo lugar, Santo Antonio de Jesús, Bahía. Brasil. 2002

En esta tienda han trabajado por toda vida, el abuelo y el padre del artista, y cuando desde niño venía a la tienda visitarlos el muro le llamaba la atención, creando de ahí una relación de memoria con el lugar, el muro como referencia iconográfica de su cotidiano. Hoy su abuelo y su padre han muerto, pero el muro permanece vivo en sus recuerdos y de los habitantes de su ciudad, participando de la construcción de la memoria colectiva de una población.

Así, como el artista Marepe, los otros 190 artistas de 70 países representantes de todos los continentes, han trabajado con sus culturas y sus memorias en las iconografías metropolitanas en la 25ª Bienal de São Paulo, que opera desde una de las mayores y más pluriculturales ciudades del planeta, donde se mezclan elementos europeos, africanos, indígenas y asiáticos en asociaciones fecundas, formula pretensiones globales considerando que en un universo artístico multipolar no hay más espacio para el pensamiento

hegemónico, eurocéntrico mirando sólo para la región del Atlántico Norte.

Así, asumiendo la necesidad de una intensificación del diálogo Norte-Sur establece como uno de los objetivos de este tema una interligación entre las diferentes regiones del Hemisferio Sur. Pero, considerando las palabras del comisario de esta edición Alfons Hug:

*“Nadie habrá de esperar del arte recechas para la política cotidiana. Más una cosa el arte podrá hacer: en una época en que las disparidades políticas, económicas y sociales entre las diferentes regiones del mundo están en vía de crecimiento, se queda reservado a los artistas la misión de unir nuevamente los dos hemisferios y defender la bandera de la comunidad humana individual.”<sup>273</sup>*

Siguiendo estos mismos conceptos y preocupaciones en 2003 “*La Ciudad Ideal*” fue el punto de reflexión en la **II Bienal de Valencia**, España. La iniciativa de la Generalitat Valenciana, según afirma Consuelo Ciscar, “*no pretende plantear con esta Bienal una utopía sólo imaginable en los papeles o en las mentes más soñadas, por lo contrario, la Bienal pretende investigar, con sus diversas actividades, sobre el proyecto de una ciudad menos utópica y más habitable, que haga crecer la cultura y la solidaridad.*”<sup>274</sup>

Uno de los proyectos de esta Bienal fue la realización de intervenciones en el Centro Histórico de Valencia. Este proyecto con el título “Solares (o *del Optimismo*)” a cargo del comisario Loránd Hegyi, consistió en seleccionar 40 espacios en esta zona para ser

<sup>273</sup> HUG, Alfons. Op. Cit. p: 23

<sup>274</sup> Consuelo Ciscar. Entrevista a Rafa Marí en Megalópolis: Un laboratorio de ideas Revista Descubrir el Arte, Año V. N° 52 . 2003. p: 26

trabajados por 40 artistas, donde cada uno ha elegido un espacio de acuerdo su deseo y necesidades, desde los grandes monumentos como las Torres hasta los solares más recientes, pero en ruinas. Los trabajos realizados actuaron en mayor o menor grados con la arqueología, antropología, la sociología y con la poesía.

Entre los muchos artistas ya consagrados en el tema estaba la pareja Anne y Patrick Poirier, que han intervenido con una obra que podría denominar como “arqueología imaginativa”, ellos que siempre han trabajado con la memoria, en su intervención en el solar han construido una vieja casa, imaginando como sería la comunidad que vivió en ella a través de la documentación que han encontrado.



189. Anne (presente en la foto) y Patrick Poirier. Intervención en las ruinas de uno de los solares en el Centro Histórico de Valencia, España. II Bienal de Valencia. 2003

Las intervenciones realizadas tenía como objetivo revitalizar estos espacios tanto la estética como emocionalmente, haciendo con que las personas que vive allí vea el espacio de forma diferente y que a través del arte descubra nuevos significados de estos edificios y consigan tener una actitud más generosa y empática con su propia ciudad.

En este mismo año, 2003, la **50ª Bienal de Venecia** en Italia, trabajando con el título “Sueños y conflictos, la dictadura del espectador” dedica una parte de su tema a la ciudad, pues para Francesco Bonami, director de la Bienal de Venecia, “*La Bienal tiene que respirar y reflexionar de acuerdo con el mundo y la sociedad que no rodean (...) Concibo la Bienal como una fragmentación, como un archipiélago de islas aparentemente independientes, pero seguramente encadenadas de un modo implícito.*”<sup>275</sup>

Así en algunas de estas islas se quedaron temas referentes a la ciudad actual. En un espacio fue accionado el tema de la ciudad como zona de urgencia, “**Z.O.U - Zonas of Urgency**” ( Zonas de Urgencia), donde el comisario chino Hou Hann, se ocupa de analizar la expansión explosiva de las actuales megalópolis, creyendo que estas prácticas artísticas, por lo general intervencionistas y performativas, se convierten en reales fuerzas de transformación social, desarrollando estrategias alternativas de resistencia. Para él “*Zonas de urgencias vale decir, entre otras cosas, un collage de*

---

<sup>275</sup> BONANI, Francesco. Entrevista a Rubén Amón. Revista Descubrir el Arte, Año V. Nº 52 . 2003. p: 63

*zonas creadas a partir de urgencias en lugar de una planificación regular.*<sup>276</sup>

Con este sentido el artista de Perú, Jota Castro, ha realizado la intervención titulada “ Survival Guide for Demonstratons” ( Guía de supervivencia para manifestaciones). Esta obra constaba de varias publicaciones con formato de periódicos, que el visitante puede llevarse, contienen informaciones y consejos prácticos para manifestaciones y razones para manifestar en ciudades como Bruselas, Estambul, La Habana, Londres, Dakar y otras megalópolis.



190. Jota Castro. SurvivalGuide for Demonstratons, 2003

Otro espacio evidenció el tema de “**La estructura de la supervivencia**”, donde el comisario Carlos Basualdo explora los efectos de las crisis políticas, sociales y económicas en las ciudades de países en desarrollo. La muestra intenta reflejar como artistas y arquitectos reaccionan sobre estas situaciones y que formas estéticas de supervivencia y resistencia desarrollan.

<sup>276</sup> HANN, Hou. Catálogo 50ª Bienal de Venecia. Italia, 2003. p: 22

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



191. Marepe. Bahía, Brasil. Obra "Embutido Reconcavo"  
La estructura de la supervivencia. 50ª Bienal de Venecia,  
2003



192. Township Wall. Luanda, Angola. Obra "Margen de la zona  
limite" La estructura de la supervivencia. 50ª Bienal de  
Venecia, 2003

En 2006 la **IX Bienal de Habana** a través del tema **“Dinámicas de las culturas urbanas”** redescubre la ciudad y su diversidad de expresiones de vida y culturas relativas a los contextos, sus procesos de confluencias, multiculturalismo y transformaciones.



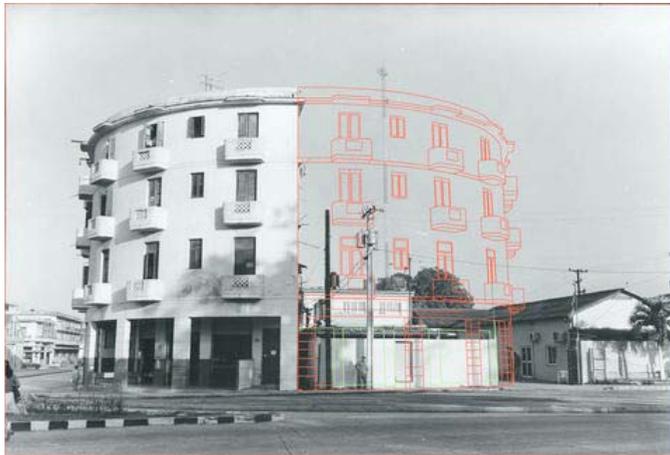
193. Anne y Patrik Poirier. “Un nuevo proyecto blanco para un nuevo planeta blanco en el salón blanco”. Instalación en el Salón Blanco del Convento de San Francisco de Asis. Habana, Cuba. 2006.



Los proyectos presentados en su mayoría hablaba de la memoria de las ciudades como los de los artistas Anne y Patrik que trabajaron con los materiales propios del lugar, naturales de Habana, el azúcar, la caña, ramajes. También el artista Antoni Miralda que creó un lugar de encuentro entre diversas culturas a través de la comida como memoria de las ciudades.

194. Antoni Miralda. Sabores y Lengua. La Habana. Cuba. 2006.

También en 2006, acontece la **IV Bienal de Liverpool**, Inglaterra, presentando diferentes lecturas de la ciudad basadas en las pesquisas del comisario Gerardo Mosquera que, inspirado en las conexiones por Internet – la ciudad como hipertexto – y en la medicina tradicional china, ha dado al tema un concepto de “**Arquipuntura**”, proponiendo un estudio de los puntos clave sobre los que aplican las agujas para “liberar” las energías de la ciudad. Así, los artistas participantes actuando como “acupuntores”, con sus obras incidieron sobre los puntos bloqueados de la propia ciudad de Liverpool, situados generalmente en su centro histórico.



195. Carlos Garaicoa. Fotografía y dibujo. Intervención en las ruinas de Liverpool. IV Bienal de Liverpool, Inglaterra. 2006

En 2007 acontece por primera vez una bienal internacional de arquitectura tocar el tema de la ciudad centrando sus preocupaciones

en el desarrollo desmesurado de las megalópolis. Así, la **X Bienal de Arquitectura de Venecia** lanza el tema titulado “**Ciudad, Arquitectura y Sociedad**” como una posibilidad de mostrar la condición urbana del mundo de hoy, dando énfasis en las relaciones entre arquitectura diseño urbano y sociedad.

En este sentido, el Director de la Bienal, Richard Burdett, arquitecto y actual consejero de la Alcaldía de Londres sobre urbanismo, haciendo un repaso por todo el mundo, elige 16 mega ciudades, las megalópolis del siglo XXI, que según él, “*son ciudades que devoran sus habitantes, podría ser las ciudades motoras del nuevo mundo, pero se están convirtiendo en monstruos que estrangula a los millones de personas que pueblan sus calles.*”<sup>277</sup>

Las 16 ciudades que participan de la muestra son: Bogotá, El Cairo, Caracas, Estambul, Johannesburgo, Londres, Los Ángeles, México DF, Bombay, Nueva York, São Paulo, Shangai, Tokio, Milán, Turín y Barcelona. La exhibición de estas ciudades, donde cada una enseña sus carencias, sus problemas y como son generados estos problemas..., “*pretende ser una llamada de atención no sólo a los Gobiernos de cada país, como también un reclamo a la atención de la Comunidad Internacional y de los arquitectos de todo mundo.*”<sup>278</sup>

El comisario Richard Burdett llama la atención sobre la escasez de recursos energéticos y, sobre todo, la necesidad de recurrir a la creación para crecer en alianza con la naturaleza. Destaca que en

---

<sup>277</sup> BURDETT, Richard. Catálogo X Bienal de Arquitectura de Venecia. 2007. p: 35

<sup>278</sup> Ibidem.

2050 el 75% de la población mundial vivirá en macrociudades, así la  
elección del tema en la X Bienal de Arquitectura de Venecia, es un



196. São Paulo. Capital del Estado de São Paulo, Brasil. 2007.  
Fotografía expuesta en la X Bienal de Arquitectura de Venecia.



197. X Bienal de Arquitectura de Venecia, 2007. Exposición de las  
16 ciudades representadas a través de sus gráficos demográficos  
en maquetas. Sala de la Cordelería del Arsenal de Venecia.

pedido de soluciones urgentes y pone como ejemplo por dónde no debe ir el urbanismo del siglo XXI. Al final de la Bienal fue elaborado un manifiesto donde todos los participantes se centraron en un único problema: Como frenar el monstruo de las megalópolis.

Para una mayor visibilidad a las ciudades participantes fue montada una gran exposición situada en la sala de la Cordelería del Arsenal de Venecia, principal espacio dedicado a la muestra. La exposición presentaba una serie de proyectos, maquetas y fotografías con referencias a las 16 regiones urbanas, pues es tal el tamaño y complejidad que ya no se pueden llamar ciudades.

Cada metrópolis tenía su espacio de presentación informando datos importantes sobre cada una de ellas, tales como el número de habitantes, donde procede esas concentraciones urbanas, índice de violencia, distribución de renta, situación sostenible, transportes... y perspectivas futuras.

Los números dejaron al público perplejos, hablando de la ciudad de São Paulo por ejemplo, la megalópolis del nuevo mundo tienen 18 millones de habitantes, sufren por la gran diferencia entre ricos y pobres, hay muchos ricos y muchos pobres. En su cielo gris por la gran contaminación generada por las fábricas y por los millones de automóviles, transitan más de 1.000 helicópteros privados que vuelan sobre las cabezas de millones de personas que vive en favelas, donde se cuenta más de 100.000 asesinatos por año, datos oficiales.

### 4.1.3 La ciudad en las intervenciones de arte público

Las obras de intervención en la ciudad en los últimos años, están bastantes cambiadas de aquellas planteadas en los años de 1970 y 1980, principalmente tratándose de las intervenciones de arte público que hablan de la ciudad. En estos años el uso del *site specific* era una postura contraria a la idea modernista de la autonomía de la obra de arte en el espacio de la ciudad y que el arte podría ser un gesto crítico proyectado sobre el territorio. ¿Que cambió en la ciudad y en el arte a partir de los años noventa? Para Iría Candela:

*“A partir de 1990, la nueva ciudad hegemónica se acabó de concretar, sus tensiones fueron cada vez menos obvias y con ello hubo, aparentemente, menos lugar y urgencia para manifestaciones artísticas de sino crítico. Y no sólo eso, sino que a partir de entonces las nuevas obras de tema urbano, o dadas en el espacio urbano, expresarían todo menos conflicto y antagonismo. La frágil estela del arte de resistencia practicado hasta entonces se extinguió por completo dando plena preeminencia al arte público que se aliaba con la nueva ciudad para decorarla o ayudarla a cumplir correctamente sus funciones.”<sup>279</sup>*

Con esta superación del *in situ* una nueva situación se forma en relación a los eventos de intervenciones en los espacios de la ciudad a partir de los años de 1990, pues, la mayoría de los proyectos de arte situacional está utilizando el arte para promocionar lugares únicos, sirviendo a políticas demográficas institucionales o a necesidades fiscales de una ciudad. Como se refiere Nelson Brissac Peixoto:

---

<sup>279</sup> CANDELLA. Iría. Op. Cit. p: 178

“La práctica del *in situ* hoy está el peligro de ser, en la mayoría de los casos, más un modo disfrazado de publicidad y política corporativa. (...) Instituciones pueden usar obras para lugar específico en el desenvolvimiento económico, recuperación social y turismo artístico. Los proyectos para lugar específico son convertidos en locales turísticos, y las tensiones son reconciliadas con promoción cultural y política.(...) Con el pretexto de resucitar los lugares, el arte *in situ* acaba siendo utilizada para apagar las diferencias, a través de la mercantilización de las ciudades.”<sup>280</sup>

Podemos sentir estos cambios en las últimas ediciones de eventos como la Documenta de Kassel y el Sculptur Projekte en Múnster, por ser eventos más antiguos, que vivieron otros momentos. El primero Sculptur Projekte de Múnster ocurrió en 1977 y fue concebido como *site specific*, donde las obras eran creadas para los locales de ubicaciones.

En su segunda edición, en 1987 cambia el concepto de *site specific*, las obras fueron integradas a las referencias topográficas, urbanas y sociales. Así los artistas tenían que estudiar el contexto urbano en el cual iban a hacer sus intervenciones, comprometiéndose con la ciudad en términos espaciales, históricos y personales.

En la tercera muestra, en 1997, las obras parecieron volver a los criterios y sentidos propios del arte, retomando la autonomía del arte a través de la escultura autónoma adoptando una postura de humor a la era globalizada.

---

<sup>280</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Catálogo Arte/Cidade-Intervenciones Urbanas.Ed. SENAC, São Paulo. 2002. p. 317.



198. Dan Grahn. For house for Münster. Sculptur Projekte Münster, 1997

La Documenta de Kassel en las últimas ediciones, enfrenta las mismas cuestiones. Siendo la pionera en estas acciones en el inicio de los años de 1970, distribuyendo las obras por la calle, por los jardines y por los predios de la pequeña ciudad neoclásica de Alemania, no sigue más con la propuesta de elaborar estrategias para confrontar el espacio institucional o cuestionar los espacios de la ciudad, sino encontrar un camino para que el arte se relacione con la vida en la era de la globalización.

En 1992 en la Documenta IX se estrena la obra interactiva en la que el espectador puede participar en ella vía Internet, fax o por teléfono, durante los cien días de muestra donde 130.000 personas participan en esta conexión interactiva. Desde ahí la interactividad es un medio que los artistas experimentan en sus innovaciones creativas. Diez años después, en 2002, la Documenta XI, marcada inevitablemente por el trágico atentado de 11 de septiembre a las Torres Gemelas de Nueva York, es una muestra en que predomina la radicalización de políticas e ideas, el poder del centro y la atracción que experimenta la ciudad con respecto a sus márgenes y periferias. Así presentaciones de video, vídeos documentos, películas artísticas son los lenguajes predominantes en esta edición.

En la última edición, 2007, la Documenta XII es una muestra del multiculturalismo, predominando la interdisciplinaridad del arte hoy dentro de la dinámica de revisión y aproximación del arte entre países y culturas en el mundo globalizado, como se refiere el comisario de esta muestra Roger Buerquel: “Es saludable que dejemos atrás el canon occidental porque ya no se puede considerar a China o India como tercer mundo: dentro de poco superarán a Occidente.”<sup>281</sup>

Y es así como se inscribe trabajos como el del artista chino Aí Weiwei, que presenta dos proyectos que muestran reflexiones sobre la memoria y identidad de su país. En uno él presenta una instalación compuesta por 1001 sillas de madera pertenecientes a la dinastía Qing ( 1644 – 1911) que durante los 100 días de exposición será completada con la participación de los 1001 compatriotas suyo,

---

<sup>281</sup> BUERGUEL, Roger. Catálogo de la Documenta de Kassel XII, 2007.

personas que nunca han viajado para otro país. El artista explora en esta intervención la manera en que el conocimiento se transmite, y como será el turismo en el mundo en el futuro próximo.

El otro proyecto que presenta Aí Weiwei es una torre de doce metros de altura construida con ventanas y puertas de casa antiguas de distintos rincones de su país, víctimas de la demolición por el actual “boon” inmobiliario, problema que, desgrasadamente, afecta a todas las grandes ciudades del mundo, generando la destrucción de la memoria y de la identidad de la gente.



199. Aí Weiwei. Template. Documenta de Kassel, 2007

#### **4.1.4 La historia, la memoria y la identidad de la ciudad de São Paulo en las intervenciones del evento Arte/Cidade**

Aquí dedicamos una mayor especulación al evento “Arte/Cidade – Intervenciones Urbanas”, acciones artísticas en *sites specific* en la ciudad de São Paulo en los años de 1994, 1995, 1997, y 2002, por ser un evento que señala el tema de nuestra investigación en el periodo que abarca la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, centrado en el campo interdisciplinar de la escultura y la preocupación con la memoria, la historia y la identidad de una ciudad marcada por la pérdida de sus referencias debido a su crecimiento imparable.

El “Arte/Cidade – Intervenções urbanas”, proyecto que nació en el ámbito de la Administración Pública y realizado a través de la Secretaria de Estado de Cultura de Sao Paulo, fue considerado por la crítica como el evento artístico más significativo de los años noventa, en toda América Latina, superando hasta las dos grandes bienales, la Bienal de Sao Paulo y la Bienal del MERCOSUR.

Teniendo como comisario/organizador Nelson Brissac Peixoto, crítico cultural, uno de los más respetados y reconocidos en los circuitos intelectuales brasileños, el evento fue concebido en cuatro ediciones diferentes en términos de tiempo, lugar y temas. La propuesta era dar una visibilidad a algunos espacios de la gran ciudad de Sao Paulo. Lugares que fueron muy importantes para su desarrollo y hoy están

olvidados, invisibles de significados, aunque con una visibilidad física deteriorada y muerta en las entrañas de la ciudad actual, fría y deshumanizada.



200. São Paulo. Brasil, 2002

Así el gran objetivo del Arte/Cidade es quitar la ceguera de la gran São Paulo que no se ve a si misma, redescubrir su historia, reconocer sus orígenes, reencontrar su identidad y recuperar su memoria, como afirma el comisario del evento Nelson Brissac:

“El “Arte/Cidade” quiere proponer nuevas formas de discutir las cuestiones de la metrópoli por medio del urbano y del arte, generar modelos de participación, de negociación y nuevos instrumentos para conducir los procesos urbanos. Las intervenciones del Arte/cidade procuran llamar atención para la necesidad de recuperar espacios degradados, considerados no apenas en su aspecto plástico, más necesariamente, los sociales y urbanísticos.”<sup>282</sup>

<sup>282</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Catálogo Arte/Cidade.Op. Cit: p: 317

Después de investigar estos espacios y seleccionar los artistas participantes, el evento acontece en 1994 en su primera edición con el título “Cidade sem Janelas” ( ciudad sin ventanas). El espacio elegido es un antiguo **matadero** de la ciudad construido en la mitad del siglo XIX y desactivado en 1927. Desde ahí el predio se encuentra en total abandono, un espacio deteriorado, donde sólo restan estructuras viejas y residuos de las actividades que existieran en un pasado reciente. Las gruesas paredes frías, las puertas y ventanas cerradas hacen un ambiente opresor que hace mucho dejó de formar parte de la vida de la ciudad. En este espacio trabajaran quince artistas con lenguajes y técnicas distintas: escultura, vídeo, performance, instalación, pintura y fotografía.



201. El matadero, espacio de intervención del Arte/Cidade I

Entre las intervenciones realizadas en este espacio destacamos algunas obras por cuestiones de identificación con el tema que nos aporta, la poética urbana en el lenguaje escultórico, en las obras de los artistas José Resende, Carmela Gross y Eder Santos.

La obra del escultor José Resende fue una intervención basada en una reflexión en torno al movimiento de construcción y de desconstrucción de la ciudad. Una performance realizada con la ayuda de obreros y maquinas gancho en tentativas sucesivas de construir y destruir una pared (de seis a ocho veces al día) con muchas piedras de granito de aproximadamente 1 metro cúbico. Utilizando materiales encontrados en el matadero, el *site especific*, el artista construyó su espacio de obra en una acción considerando la ciudad en términos de espectáculo, como ha dicho él *“los monumentos hacen parte de paisaje urbana, pero no son visto como espectáculo”*<sup>283</sup>.

Sobre la intervención del escultor José Resende comenta la crítica Elizabetta Andreoli:

*“El escultor colectó los materiales encontrados en el local y, en vez de crear una obra de arte para el espacio interno del matadero, salió del predio para el patio. Una vez del lado de fuera, empezó a modular la interfaces entre escultura y arquitectura, y la interfaces entre arte y ciudad- al final, el espectador cerrado dentro de la “Cidade sen janelas” podía captar la actividad incesante de la ciudad se haciendo y deshaciendo, actividad inherente al propio trabajo del artista.”*<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> RESENDE, José. Catálogo Arte/Cidade. Op. Cit. p: 286.

<sup>284</sup> ANDREOLI. Elizabetta. Arte Pública, cidade privada. Catálogo Arte/Cidade. Op.Cit. p: 285.

Para Elizabetta Andreoli, Resende cuando elige el patio del matadero para ubicar su obra, crea tensiones entre el espacio abierto y el espacio cerrado, los espacios públicos y privados de la ciudad, queriendo con este discurso enfatizar sobre la cuestión de la construcción urbana, que aunque pertenezca a la esfera pública, es constantemente concebida en una perspectiva privada y percibida de fuera por un ciudadano privado que mantiene con su propia ciudad una relación de exterioridad.



202. José Resende. Intervención en el matadero,  
Arte/Cidade I, 1994

La otra obra es de la artista Carmela Gross, en su intervención, utilizando la poética de sus trabajos anteriores, construir agujeros en papel hechos con las manos, con cuchillos y con el fuego, en el matadero la artista construyó agujeros en el suelo siguiendo una forma regular, después revistió las paredes con telas con reproducciones de estos agujeros hechos en el suelo. La artista propone con este diálogo entre los agujeros en el suelo que funcionan

como ventanas negativas que se abren para dentro, y los agujeros de las paredes que funcionan como ventanas metafísicas, una pulsación de vida en el espacio del matadero considerado un espacio abandonado y muerto.



203. Carmela Gross. Buracos, Instalación. 1994

Un video-instalación con el título “Tren de Terra”, es la obra presenta por el artista Eder Santos. El trabajo consta de unas proyecciones hechas directamente sobre un monte de tierra, son imágenes de composiciones ferroviarias en movimiento, tornando perceptibles por las ventanas figuras de personas que están de viaje en el interior del tren.

Estas imágenes, aceleradas, se mezclan, se confunden con el entorno, el paisaje, la tierra. Una alusión a la memoria del lugar, el trabajador viajero, las idas y venidas. El artista elige el video para acentuar la idea de pasaje, de tiempo, de recuerdos y memoria, el video integra todo: el entorno, el lugar en que las cosas están y las imágenes, es el lenguaje del tiempo contemporáneo, el video es pasaje entre lo que es materia y lo que es virtual.



204. Eder Santos. Trem de Terra. Video-instalación.1994

La segunda edición del Arte/Cidade acontece en 1995 con el título “A cidade e seus fluxos” (la ciudad y sus flujos). El espacio de

intervención estaba en el centro histórico y muy simbólico de la ciudad. Un espacio que, al contrario del matadero que se presentaba como un espacio muerto, cerrado, sin ventanas, este espacio representa la parte viva de la ciudad, con una multitud de ventanas abiertas, con gran movimiento de personas y automóviles por vías altamente congestionadas. Como ha dicho Marcelo Coelho:

*“En la primera exposición se trataba de una ciudad sin ventanas, opresiva como un cárcere. Ahora, es como se hubiese “ventanas” en demasiado; todo es flujo y pasajes, intercambio rápido, velocidad, disolución del propio contenido de la experiencia. Ni se quiera existe un lugar único donde la exposición es hecha. Usted transita de un lugar para otro.”<sup>285</sup>*

En esta segunda edición actuaran veinte y dos artistas en tres fincas muy representativas en la vida de Sao Paulo, el edificio del Banco de Brasil, el edificio Guanabara y el antiguo predio da Light, donde funcionó la primera empresa responsable por el sistema de la iluminación eléctrica de la ciudad de Sao Paulo. La posición de los tres edificios formaban un triángulo, acentuando más el movimiento del lugar. Las obras tenían que intervenir entre esos flujos, dominar la aceleración impuesta por el ambiente. Como ha descrito el crítico Lourenzo Mammí:

*“El segundo bloque enfrenta la ciudad de forma más directa, en el su lugar de más movimiento. En cuanto el matadero es un local aislado y macizo, como una fortaleza medieval, el centro es una plaza entre dos flujos de tránsito, el de la avenida y el de los viaductos. Las intervenciones de los artistas basaban en interpretar este flujo, acompañándolo. El embate fundamental del ciclo, la relación problemática entre el arte y percepción*

<sup>285</sup> COELHO, Marcelo. Projeto instiga reflexão sobre fluxos urbanos. Catálogo Arte/Cidade. Op. Cit. p: 269.

---

*urbana, se torna aquí, por tanto, todavía más  
evidente.*<sup>286</sup>

Destacamos aquí las obras de dos artistas, Rubens Mano y Guto Lacaz, que enfocaron el tema de la falta de visibilidad en estos espacios generando la ausencia de identidad, espacios saturados y muy densos para percibir los lugares y articularlos a través de la visión.

Así estos artistas partiendo hacia una visión garantizada por dispositivos ópticos penetran en los espacios impenetrables de la ciudad. La cuestión es estar a la medida de los predios, en la proporción de esos grandes espacios imposibles de establecer una relación en la escala del individuo.

Rubens Mano presentó la obra “Detector de ausencias” que consistía en dos proyectores de luz instalados en el “Viaduto do Chá” donde cada uno, en lo alto de una torre de 13 metros, apuntaba a las personas que pasaban por el viaducto. Los proyectores tenían luces fortísimas de 1,50 metro de diámetro, que al mismo tiempo que iluminaban, quemaban las imágenes cuando dejaba de incidir la luz sobre ellas, indicaba con eso la situación del individuo en la ciudad contemporánea, donde son vistos, pero, están anónimos.

Como explica Nelson Brissac Peixoto:

*“La presencia de los dos cañones de luz crea un campo espacio-temporal dentro del cual las personas aparecen y desaparecen como personas y como imágenes, en un*

---

<sup>286</sup> MAMI, Lorenzo. Novo arte/cidade fica aquém do esperado. Catálogo Arte/Cidade. p:274

*proceso que reproduce el que ocurre continuamente en el espacio tiempo de la ciudad. (...) La ciudad moderna desarraiga los seres humanos, destruye sus identidades y al mismo tiempo ofrece simulacros de identidades, imágenes temporarias, inciertas y perturbadoras.*<sup>287</sup>



205. Rubens Mano. Detector de ausencias. 1996

El otro artista, Guto Lacaz, que se ha centrado también en este mismo tema, la falta de visibilidad en los centros de las grandes ciudades, ha hecho un periscopio, dispositivo óptico construido en el espacio del edificio de la Eletropaulo – antigua sede de la Light, empresa de energía eléctrica. La propuesta del objeto de Lacaz, una torre de 2,40mx2,40mx27m, era crear visibilidad del que estaba ocurriendo en el quinto piso del edificio donde acontecían algunas intervenciones y la gente que estaba en la calle.

<sup>287</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Op. Cit. p. 285



206. Guto Lacaz. Periscopio, Edificio Light. 1996

El juego era hacer a quien estaba arriba mirar a quien estaba en la calle, y al revés, así las imágenes proyectadas en tamaño natural, en movimiento simultáneo, entraban y salían libremente del edificio sin molestar a nadie con papeles de identidad. El periscopio alude a los sistemas de vigilancia que hoy controlan las grandes ciudades.

Para la realización de las obras de estos dos artistas fue necesaria la participación incondicional de las personas, características de un estilo del arte de hoy, el “realismo relacional”, que, según Juan Luis Moraza, se *“trata de un estilo que identifica como arte ciertos acontecimientos en el contexto real de la ciudad, planificados por*

---

*artistas consistentes en composiciones preformativas que introducen a los espectadores, personas anónimas como ingredientes materiales de la obra – conscientes o no de la situación de la que forman parte - con la voluntad de que la obra consista en una producción social de sentido.”<sup>288</sup>*

La tercera edición del Arte/Cidade aconteció en 1997 titulada “A cidade e suas histórias” (La ciudad y sus historias). Esta edición fue planteada en un recorrido de cinco kilómetros interligando tres *sites* que representaban marcos importantes en la historia de la ciudad de Sao Paulo, y en los cuales el visitante tenía que coger un tren para hacer el recorrido, un recorrido casi imposible de realizar con el tren debido a las interrupciones de las líneas hoy cortadas para atender otras necesidades de la urbe. Con el carácter discontinuo de ese trayecto se constata que la escala urbana ya no corresponde a la escala humana, la pérdida de estas referencias llevan a las personas a pensar sobre la imposibilidad de abarcar la totalidad de la ciudad y como dar continuidad a un campo urbano ampliado y discontinuo.

*“Nuestras cuestiones: ¿es posible cartografiar a la ciudad, cuentear su historia? ¿Es posible narrar? La situación propuesta, locales dispuestos en una extensión de 5 kilómetros, no permite un punto de vista que abarque por entero. ¿Como localizarse – experiencia esencialmente metropolitana - en un área que no tiene cualquier referencia? ¿Como intervenir en un espacio que impide, irreversiblemente, a pesar del recorrido ferroviario, toda sutura, todo ordenamiento?”<sup>289</sup>*

---

<sup>288</sup> MORAZA, José Luís. Realismo relacional. EXIT Express. Revista de información y debate sobre arte actual. Nº 35, abril 2008 .Olivares & Asociados S.L.Madrid.

<sup>289</sup> <sup>289</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Op. Cit. p: 286

El primer *site* fue en la estación de tren llamada “Estação da Luz”, primera estación ferroviaria de la ciudad. Construida enteramente con material importado de Inglaterra a finales del siglo XIX, ella fue el hilo que llevó la ciudad al gran desarrollo, ubicada en una región entre los primeros barrios industriales y los barrios de viviendas de la ciudad, mantenía la circulación de estos con las periferias. Hoy se encuentra bastante deteriorada y el barrio donde se quedó es considerado unos de los más peligrosos de la región.



207. Estação da Luz. Sao Paulo. 1996

De la “Estação da Luz” el primer *site*, salía el tren que llevaba el público visitante a los otros *sites*. *“Un viaje por un mundo en suspensión (...) Eses espacios están a la espera de que alguna cosa acontezca. Aquí, el pasado aguarda el futuro.”*<sup>290</sup>

<sup>290</sup> Ibidem.

En estos tres *sítes* , ubicados a lo largo de la vía, actuaron treinta y cinco personas entre artistas, arquitectos, fotógrafos, dialogando con estos espacios de la historia de la ciudad. Las obras de intervención aquí desarrolladas hablan de tiempo, lugar, materia, marcas, residuos, inscripciones, oxidación, pasado, memoria... rastros de la historia de la ciudad.

El segundo *site* fue un molino llamado “Moinho Central”, un edificio de cuatro pisos que se encuentra abandonado, ocasionalmente ocupado por personas de vida marginal. El tercero *site* fue en el campo de las “Industrias Matarazzo”, considerado el símbolo de la industrialización de Sao Paulo en la primera mitad del siglo XX, hoy está reducido a las ruinas de las tres chimeneas y de los destrozos de las viejas calderas y maquinarias que sirvieron a la antigua industria.

Entre las obras destacamos algunas que se acercan más a nuestras investigaciones para la concreción de este trabajo, como la intervención de la artista Laura Vinci en el espacio interno del “Moinho Central”, donde también actuó el artista Nelson Félix, enfrentando como Laura Vinci, el problema formal del espacio, no como tema ni como escenario.

Laura Vinci optó por trabajar entre la presencia perturbadora del espacio y del tiempo que marca el ambiente en ruina del molino, el lento desmoronamiento de su construcción a través del tiempo. Así ocupando dos pisos del edificio, ella montó una especie de ampolleta, un medidor del tiempo, en el piso de arriba fue colocado un montón de arena sobre el suelo donde tenía un minúsculo agujero por donde caía la arena lentamente hacia el piso de abajo.

La sensación era que parte de la construcción del edificio ya en ruinas, iba deshaciéndose poco a poco. Como se refirió el crítico de arte Lorenzo Mammi, “*Una construcción en ruina es una construcción que no consigue parar el tiempo*”<sup>291</sup>. Así en cuanto la arena va tomando una forma del tiempo continuo, el molino se queda en una forma de discontinuidad de la historia de la ciudad. Para Lorenzo Mammi la obra de Laura Vinci deja visible el contraste entre espacio ilimitado y construido, tiempo infinito y discontinuo.

---

<sup>291</sup> MAMMI, Lorenzo. Op.Cit. p:274

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



208. Laura Vinci. s/título. Intervención. 1997



209. Nelson Félix. Intervención en la estructura del predio del Moinho Central. Arte/Cidade III, 1997. Sao Paulo

El edificio del Moinho Central contiene seis pisos resumidos en columnas y estructuras de hierro, casi ninguna pared. Es un edificio en ruinas revelando su fragilidad donde el suelo que pisamos no tiene ya la seguridad de antes. Fue dialogando con esta fragilidad del presente y la memoria de un pasado reciente de una arquitectura dominada por el positivismo de crear futuros ideales por medio de la forma y función, que el artista Nelson Félix ha trabajado su intervención, que consistió en cortar tres placas del techo de uno de los pisos y colgarlas a pocos centímetros arriba del suelo con cables de acero, creando una cierta tensión en el ambiente.

Así, evocando las acciones de Matta Clark en los años de 1970, Félix con sus aperturas en la arquitectura permite que el tiempo histórico entre en el espacio, los cortes crean múltiples lecturas del espacio actuando como una memoria subversiva.

La obra de José Spaniol siguiendo también la propuesta de trabajar con la materia, construye unas paredes de taipa ( construcción



técnica bien primitiva), alrededor de las ruinas

210. José Spaniol. "O mirante".Intervención.

de la fábrica Matarazzo,. Las dos construcciones hacían un contrapunto con la historia, con los espacios fluidos y mutables en la ciudad contemporánea.

El artista José Miguel también marca presencia en el espacio de las Industrias Matarazzo cuando se apropia de una de sus chimeneas y cambia su función poniendo sonidos muy suaves de la naturaleza, de pájaros y animales, a contrastar vivamente con el ambiente siniestro del entorno. Como estos artistas muchos otros hicieron que el propósito del evento Arte/Cidade III cumpliera su objetivo.

---

El Arte/Cidade IV, titulado “Artecidadezonal este”, también organizado por el filósofo Nelson Brissac Peixoto, que, al igual que en las

ediciones anteriores, persigue la idea de tornar la ciudad de Sao Paulo un objeto de análisis sobre el proceso de la reconfiguración urbana, problemática que atraviesa todas las metrópolis del mundo globalizado. Esta cuarta edición realizado en 2002, cinco años después de la última edición, se presenta con mayor solidez y experiencia, asumiendo la ciudad, aglutinando nuevas relaciones en los diversos niveles, no apenas en su paisaje.

El espacio elegido para las intervenciones fue la Zona Leste de la ciudad, área que en los años veinte concentraba las grandes fábricas que fueron de gran importancia para el desarrollo de la ciudad. Trasladadas en los años cincuenta para otro espacio, esta región hoy es sinónimo de abandono y degradación, quien pasa por ahí siente la sensación de un futuro suspendido.

Los veintiseis artistas, entre brasileños y extranjeros, invitados para participar de esta edición, fueron elegidos en función de su capacidad de contribuir para el desarrollo de nuevos repertorios técnicos para intervenciones en espacios dinámicos y complejos, tanto en aspecto estructurales como relativos a tensiones y dinámicas sociales. Así nombres como Antoni Montadas, Rem Koolhaas, Dennis Adams, Krzysztof Wodiczko, Vito Acconci estaban entre los extranjeros, José Resende, Carmela Gross, Ana Maria Tavares, Carlos Vergara, Nelson Félix, entre otros tantos artistas brasileños integraron el equipo con la asesoría de arquitectos, urbanistas, ingenieros, obreros ... todos juntos a buscar nuevos usos para lugares

abandonados, espacios públicos que quedan ser reutilizados e integrados a la vida de la gran ciudad.



Rem Koolhaas, el arquitecto polémico de la Loja Prada en Nueva York, propone un elevador high tech en el mega edificio Sao Vito, un espacio invadido por los sin techo, desprovistos de infraestructuras y servicios básicos, considerado la mayor favela en vertical de la ciudad. Su idea era evidenciar posibilidades de renovación en aquella área.

211. Rem Koolhaas, 2002

El Arte/Cidade es un campo de estudio donde todas las cuestiones sobre la globalización de las ciudades y del arte están puestas. Así en los espacios distribuidos en los diez Km<sup>2</sup>, desde el edificio del Sesc Belenzinho extendiéndose por toda zona leste de la ciudad, Sao Paulo puede reflexionar sobre una parte de su historia, que cuestionada por los artistas, fue rememorizada por las personas que de ella son personajes.



212. Herman Pitz. Maqueta de la ciudad de Sao Paulo.

El artista alemán Herman Pitz, montó una maqueta de la ciudad de Sao Paulo compuesta de 55 mil listas de teléfono, 140 toneladas de peso, preocupado con el número de digitales de las telecomunicaciones que mueve la gran metrópoli brasileña.



213. Ana Maria Tavares.

Ana Maria Tavares ha hecho su intervención en el espacio interno del edificio donde funcionaba el Moinho Santista. La obra consistió en la construcción de pasarelas y escaleras

entre los espacios abiertos de la construcción sugiriendo pasajes, interligando los espacios entre si. Su obra alude al aislamiento de esos lugares, renegados y excluidos de la trama urbana.

Nelson Félix actuando también en el interior del edificio de la antigua fabrica del Moinho Santista, atravesó un pilar de sustentación del edificio con una viga de hierro de ocho metros de largura por 40cm de ancho, colocando en riesgo la propia seguridad del local, daba miedo en quien miraba la columna cortada por la barra de 600kg. Las personas delante de la obra tomaban conciencia de donde estaban y de la existencia de los otros pisos de arriba. La escultura pasa a ser todo el edificio. La sensación de inestabilidad y desconformo es la misma que ocurre con las grandes escalas de las ciudades.



214. Nelson Félix. Instabilidade. Intervención en el Moinho Santista. 2002

El escultor brasileño José Resende, actuó en el patio de la Rede Ferroviaria Federal S.A. en el barrio de Belenzinho, donde se quedan los tren que no están más en funcionamiento. Su obra consistió en la apropiación de este espacio simulando un choque entre seis vagones, creando con eso una tensión como si se estuviese devolviendo la vida al espacio y a los trenes, medio de transporte que por muchos años trasladó a la gente que ayudó con su trabajo al desarrollo de la ciudad.



215. José Resende. Intervención. Simulación de un choque entre seis vagones de un tren. Belenzinho. São Paulo. 2002

Muchos de los artista basaron sus trabajos en la problemática de la supervivencia, de los sin hogares, de los que no tienen un trabajo fijo y de aquellos marcados por las diferencias y por la exclusión social. Así fueron las propuestas de las obras de Dennis Adams, Krysztof Wodiczko y Vito Acconci, reconocidos artistas extranjeros por sus acciones del arte público y actuaciones en grandes eventos de carácter internacional como el Sulptur Projekte realizado en Münster.

Dennis Adams actuando en la Radial Leste, espacio ocupado por la gente sin hogar, construye un gran panel de propaganda donde el contra punto es el contraste entre las figuras glamorosas que compone el panel y las personas que son parte del lugar, personas sufridas, marcadas por la exclusión social. El trabajo del artista invita a una reflexión sobre las diferencias sociales y el significado de lugar e identidad.

Krzysztof Wodiczko dando continuidad a sus proyectos para los supervivientes, realizó junto al Instituto de Pesquisa Tecnológica de la Universidad de Sao Paulo, cochecitos para las personas que trabajan en la calle cogiendo papeles por las áreas de la Zona Leste, espacio de intervención del evento. Para la construcción de estos pequeños vehículos fueron utilizados materiales reciclados por esos individuos que sobreviven de esto en la difícil vida metropolitana.



216. Krzysztof Wodiczko. Coches para los cogedores de papel. Intervención en las calles de la Zona Leste de São Paulo. 2002

Vito Acconci se apropia de una parte del viaducto en lo largo do Glicerio, espacio que también es ocupado por la gente marginal, y construye un equipamiento de convivencia para esta población. Estos equipamientos, tipo contenedor, fueron construidos con resina poliéster y fibra de vidrio, semitransparentes para poder mostrar las condiciones precarias y la situación informe e inestable en la que vive esta gente.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD Y MEMORIA DE LA CIUDAD

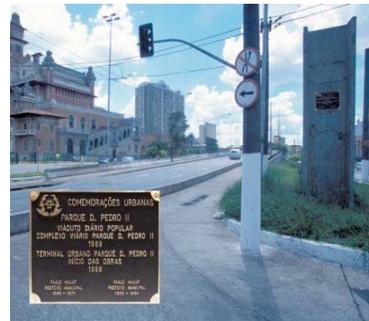
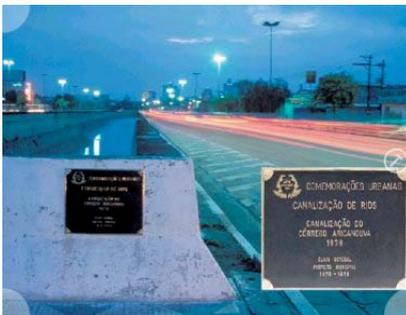
Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura contemporánea como actitudes de preservar la identidad y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy



217. Vito Acconci. Intervención en el viaducto del Glicerio. Una solución para los sin techo. Caja de resina poliéster como estructuras habitables

Antoni Muntadas, saliendo de este tema, hace una investigación por toda la zona leste de la ciudad buscando construcciones u operaciones consideradas indebidas para el lugar, situaciones de desastres urbanísticos como es el caso del Viaducto Alcántara Machado. En estos locales Muntadas intervenía con una placa, tipo placa de inauguración de obras públicas, con el nombre de la persona responsable por la mala intervención en el espacio y la fecha de inauguración.



218. Antoni Muntadas. Intervención en las calles de São Paulo. 2002

Encontramos en las obras realizadas los grados teóricos señalando puntos sobre el arte y su comportamiento en la contemporaneidad,

como la ruptura de la obra con el mercado de consumo y su consecuente inserción en el espacio urbano, la cuestión del deslocamiento y de la participación del público, el arte relacional, la desmaterialización del arte, construcción de obras en *site specific* y empleo de las nuevas tecnologías.

El mega evento “Arte/Cidade”, en medio de mucho trabajo y preocupaciones, muchos planteamientos y muchas ganas de hacer, muchas ideas y muchas obras realizadas, en cada edición, en cada área de actuación, cumplió su propósito con la historia, la identidad y la memoria de la ciudad, pues a través de sus acciones intervencionistas intensificó la percepción de esos espacios, discutió los problemas, redescubrió y valoró significados ocultos u olvidados, apuntando nuevas posibilidades de uso, redimensionando su organización estructural en la trama urbana de la grande ciudad que es Sao Paulo, una ciudad de tránsito intenso, de permanente reordenación, construcción y destrucción de los lugares, de las dinámicas económicas y de los dispositivos de comunicación. Como bien sintetiza la crítica de arte Aracy Amaral:

*“La grande metrópolis del siglo XX. La grande metrópolis tercero mundista. Todo nos remite à decadencia de los espacios urbanos antes llenos de vida por acoger el desenvolvimiento industrial y que hoy nos confrontan, se exponen, para nuestra dolorosa perplejidad, con esa deteriorización no impedida. Y, paralelamente al evento, es inevitable que nosindaguemos como recuperar, mantener, redinamizar eses espacios después terminar el evento. En fin, actuar con una mirada positiva delante del día de mañana, del cual nadie parece desear hablar.”<sup>292</sup>*

---

<sup>292</sup> AMARAL. Aracy. Arte Cidade desafia sensibilidade creativa. Catálogo Arte/Cidade. Op. Cit. 283.

El arte de un modo general contribuye funcional y estéticamente para formatear los ambientes urbanos y la revitalización de las áreas degradadas, y la intervención artística es un medio más directo de auxiliar en la aceptación para la reestructuración de estas áreas, todavía necesitando de otros parámetros conceptuales y operacionales introducidos en esas prácticas para que sus efectos sean intensos y que lo envuelvan todo, como es comentado por Nelson Brissac, el organizador del evento:

*“El acelerado proceso de integración global de las ciudades tiene alterado radicalmente las condiciones y los principios de las intervenciones urbanas. Megaproyectos de desenvolvimiento y grandes instituciones culturales transnacionales están conduciendo una profunda reestructuración de las ciudades, en escala global. Exigiendo nuevo repertorio – técnico, estético y institucional – y nuevas estrategias para la acción en el espacio urbano.”<sup>293</sup>*

Estos son estrategias que permitan confrontar los aparatos institucionales, discursos económicos propios de la ciudad y del mundo del arte.

Evaluando el dispositivo usado por el conjunto de las intervenciones promovidas por el Arte/Cidade, concluimos que las propuestas presentadas, en general comprometidas con estrategias escultóricas en gran escala y percepción fenomenológica de objetos colocados en el espacio, fueron maneras de abordar las cuestiones para analizar el destino de cada lugar elegido para las intervenciones.

---

<sup>293</sup> PEIXOTO, Nelson, Brissac. Op. Cit. p: 318.

## 4.2 La búsqueda de la identidad y de la memoria en la ciudad del nuevo milenio

A finales del siglo XX tanto la ciudad como la actividad artística, evolucionaron siguiendo los nuevos patrones de las innovaciones tecnológicas y los cambios en los contextos sociales. El mundo ha cambiado y la obra de arte pasa a observarse como el plano de un proceso del pensamiento. Este nuevo concepto es el producto de la revisión en este nuevo siglo que estamos comenzando.

Para reflexionar sobre este período de transición entre los siglos XX y XXI, elegimos a Jaume Plensa y Carlos Garaicoa, dos artistas que constituyen el paradigma de los creadores multidisciplinares entre el arte y la ciudad multiétnica, multicultural y la búsqueda de una ciudad real y identitaria. La escultura de Jaume Plensa recupera la solidaridad perdida de los espacios urbanos alienados, donde la sensación es que estamos todos perdidos al mismo tiempo que compartimos experiencias comunes, teniendo, muchas veces, una misma visión del mundo. Él cuestiona el comportamiento nómada en el sentido de que todos nos estamos relacionando a través de este comportamiento. *“Somos todos nómadas y por tanto hasta cierto punto desarraigados.”*<sup>294</sup>

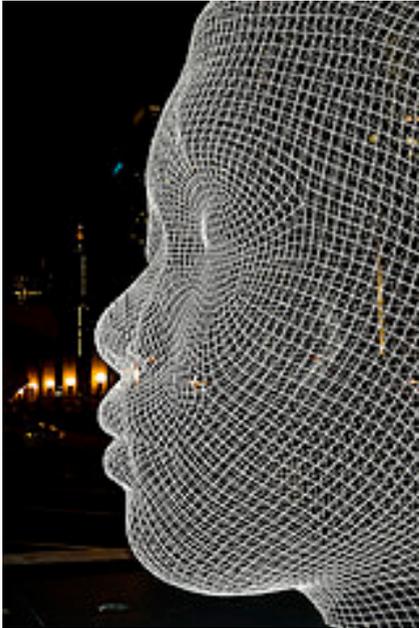
Carlos Garaicoa presenta en su obra, en las diversas lenguajes y técnicas, el deseo y el sueño de mirar un día su ciudad, La Habana, reconstruida, replanteada, restaurada no sólo física sino también social y psicológicamente.

---

<sup>294</sup> JEFFETT, William. Jaume Plensa: la cuestión de la escultura. Catálogo Jaume Plensa. IVAM. Generalitat Valenciana. 2007. p: 47



## 4.2.1 El arte relacional en los Monumentos escultóricos de Jaume Plensa



*“La escultura ya no es más una  
forma, es un contenido.”<sup>295</sup>*

Jaume Plensa

219. Jaume Plensa. SHO. 2007

Jaume Plensa (Barcelona, España. 1955). Desde los años ochenta este gran artista viene trabajando y expresando su arte en distintos lenguajes ( esculturas, diseños, grabados, fotografías, escenarios para óperas, instalaciones, videoproyecciones...) obteniendo a través de sus obras una gran proyección internacional a partir de los años noventa, siendo actualmente el artista español de mayor actuación en

---

<sup>295</sup> PLENSA, Jaume. Catálogo Jaume Plensa. IVAM. Generalitat Valenciana. 2007. p: 29

---

el exterior, con trabajos públicas en Tokio, Londres, Chicago...  
llevando la escultura más allá del objeto.

En sus obras, tanto en las realizadas para exposiciones en galerías y museos como para el espacio en la ciudad, Plensa realiza un ejercicio de trabajo sobre el yo íntimo y el complejo que representa la memoria y la identidad de la colectividad. Cuando la obra es para la ciudad plantea muy bien el que su arte debe señalar en el sitio de ubicación. Generalmente un arte que dialoga de diferentes formas con el entorno y el cotidiano del ciudadano, pues el eje central en su obra es la dimensión del hombre y su relación con su entorno, donde cuestiona el papel del arte en la sociedad y también la posición del artista en el mundo en este nuevo milenio.

Siempre teniendo en cuenta que realizar una obra para un espacio público requiere del artista más responsabilidad, entendiendo que lo público siempre tiene inevitablemente, un gran componente político. Así, como explica él:

*“Cuando haces una exposición en un museo estás protegido por el contexto de la propia institución; se alguien visita la muestra, sabe de antemano que verá obra de arte porque en su tradición se encuentra dentro de un museo. En el espacio público las cosas no son tan obvias. El espacio público no es un museo, no está protegido por ningún contexto, es un lugar regido por otras leyes, que trata de cumplir una función específica en su relación con la comunidad”<sup>296</sup>.*

---

<sup>296</sup> PLENSA, Jaume. Entrevista a Gilbert Perlein . Catálogo Jaume Plensa. Op.Cit: p:83

Transformando el espacio físico de la ciudad en una extensión de los conceptos mentales, el reto de Plensa es que la gente se apropie de sus obras en el espacio público como parte integrante del espacio en que se encuentra la obra. En su comentario: *“Está en mí voluntad penetrar la naturaleza física y conceptual del espacio entrando, y formando parte de su memoria, para devolver a la comunidad que lo habita instrumentos suficientes para la reflexión que le permitan apropiarse de nuevo del lugar”*.<sup>297</sup>

Así, ocurre con la fuente Crown en Chicago y los hombres hechos de letras, como el monumento titulado “Nomade”, una escultura de cinco metros de alto representando una figura agachándose. Esta escultura se presenta en lugares distintos. El artista en ese trabajo explora la condición del hombre contemporáneo que vive en las grandes ciudades, el nómada urbano, desarraigado de sus orígenes que vive a la deriva en su propia ciudad.

El “Nomade” pertenece a la serie de los hombres hechos de letras, letras que no forman palabras, según William Jeffet, sugiere que el cuerpo humano es un contenedor de una amplia gama de memorias y emociones, basándose en lo que dijo Plensa: *“El cuerpo, en definitivo, también es una carta geográfica sobre la cual vamos escribiendo, tatuando permanentemente palabras con tintas transparente que guardarán sobre la piel toda la información de nuestras experiencias”*<sup>298</sup>

---

<sup>297</sup> Ibíd.. p: 85

<sup>298</sup> PLENSA, Jaume. Entrevista a Gilbert Perlein. Op.Cit. p: 77



Plensa trabaja el cuerpo espacio, el cuerpo memoria, el cuerpo como defensa y protección, el cuerpo como nido, metáfora de vivienda, de hogar... son estas identificaciones que atraen las personas hacia su interior, para estar a su alrededor, acercarse de ella, y así la obra se hace completa, es la intención del artista.



220. Jaume Plensa. El Monumento "Nomade" (Nómada). 2007

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

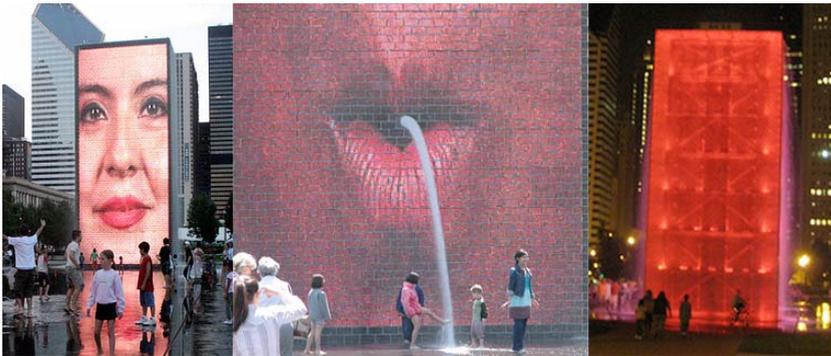
las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



221. Jaime Plensa. "Nomade" , 2007

En su producción escultórica Jaume Plensa utiliza diversos materiales como la resina de poliéster, acero, hierro, el agua, cristal, nylon. La elección del material es de acuerdo a la idea que tiene de la obra. Él busca a través del material una forma especial diferenciada para cada una de ellas. Ejemplo de esto es el uso de la tecnología en la Fuente Crown , obra que ha hecho para el Parque Milenio en la ciudad de Chicago en los Estados Unidos, inaugurado en 2004.



222. Jaume Plensa. Fuente Crown, Parque Milenio. Chicago, 2004

Jaume Plensa ha creado una fuente que habla y el uso de la tecnología le ha servido para plasmar su idea. Así, necesitaba del medio tecnológico para las transformaciones faciales, movimientos que complementan la imagen de la escultura, la definen y la concretan.

La presencia de una fuente en una plaza siempre fue un lugar de encuentro , digno de ser observado, escuchar el agua y sentir su frescor. Como la fuente tradicional, la fuente de Prensa es también fuente de agua pero también de comunicación, de vida, de belleza,

---

una belleza que emana de las ideas, como ha dicho Delia Negro “*Es el triunfo del individuo sobre la materia.*”<sup>299</sup>

The Crown Fountain ( Fuente Crown), en esta obra, además de la tecnología, Plensa usa el color, el agua, el vidrio, la luz, como medio de expresión de sí y de la comunidad que la recibe. Para el artista cuando el encuentro entre el objeto artístico y el destinatario se produce, el puente se establece.



223. Jaume Plensa. Fuente Crown, Parque Milenio. Chicago, 2004

La fuente está compuesta por dos estructuras con pantallas LED, de 15,24 m de altura, en cada extremo, una delante de la otra, sobre una superficie plana y extensa de granito negro de 70,71m de largo por 14,63 de ancho. Entre las estructuras un velo acuático que se desliza y escurre creando reflejos brillantes y opacos sobre la superficie de

---

<sup>299</sup> NEGRO, Delia. El diálogo de la fuente de Jaume Plensa –Chicago. Verse en [delianegro.wordpress.com](http://delianegro.wordpress.com).

0,31cm de profundidad donde aparecen proyectados los rostros grabados y también los rostros de las personas que andan por el agua, completando así la obra.

Para realizar la fuente Crown el artista filmó mil caras de ciudadanos anónimos naturales de la ciudad de Chicago, que para él representaban aquellos que en realidad construyen la ciudad, *“Seleccioné personajes cotidianos para esto, porque creo en las gentes anónimas construyendo una ciudad, explica Plensa ...cuando las caras se dispone en una pieza, ellas se convierten en íconos que representan a todos nosotros”*.<sup>300</sup>

Las caras grabadas se turnan en los dos enormes displays electrónicos digitales, unos sonríen, otros expresan preocupaciones, cansancio o alegría transmitiendo estados de ánimo. Cada rostro permanece por un tiempo de 12 a 14 minutos entre la multitud y termina escupiendo agua. Así la fuente funciona con última tecnología y a su vez con el concepto tradicional de una fuente pública.

*“Cada expresión facial, oficiando como mítica y tradicional gárgola, multiplica significados y plantea un nuevo diálogo que invita a participación del espectador, el cual debe estar dispuesto a colaborar y a entrar en el juego. Y es en esa participación e incorporación del observador, que la escultura se completa y el hecho artístico alcanza su culminación. El público ingresa a ese espacio vacío, a ese escenario y pierde sus inhibiciones, comienza a expresarse naturalmente, es así que la dinámica expresiva se incorpora a ese todo y continúa creando el hecho artístico multiplicándolo en cada observador que a suma el acontecimiento. El espectador pasa entonces a ser parte integrante del lenguaje estético”*<sup>301</sup>

<sup>300</sup> PLENSA, Jaume. Entrevista a ROSA, Nubes. El parque Milenio de Chicago. Verse en “laverdad.es” Suplemento digital del diario La verdad. Madrid.

<sup>301</sup> Ibidem.

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



224. Jaume Plensa. Fuente Crown. Detalles

En la Fuente Crown , las letras, las palabras, no están presentes, no son pronunciada, pero están ahí latentes en cada expresión del rostro del ciudadano y de las imágenes proyectadas en las estructuras. Cada persona mira a sí mismo, abandonando por un tiempo, segundos...minutos... horas, la postura rutinaria y obligada que exige el mundo de hoy. En este sentido ella funciona como un vehículo que transporta a cada individuo de dentro de sí mismo para alcanzar al otro.



225. Jaime Plensa. Fuente Crown. Detalle

La fuente nos sugiere la comunicación, una comunicación intimista y colectiva, conceptos que, paradójicamente, andan olvidados en esta era de comunicación.

La obra de Jaume ahoga el ruido de la ciudad y convoca a la comunidad a la participación y a la interacción, rescatando actividades y posturas perdidas en la memoria colectiva.



La escultura titulada Breathing (Respirando), recién instalada (junio de 2008), en la terraza de la nueva sede del ente público de la radiotelevisión británica, BBC en Londres, es el más reciente monumento de Jaume Plensa. Fue hecho en memoria de los periodistas muertos durante su misión de informarnos sobre cosas de nuestro mundo, como ha dicho Lyonos: *“Debemos reafirmar el contrato implícito a través del cual los periodistas arriesgan su vida para ayudarnos a entender mejor al mundo y lo que sucede”*.<sup>302</sup> Según los datos del INSI dos periodistas han muerto cada semana en el ejercicio de su trabajo durante la última década.

227. Plensa. Breathing (Respirando)  
2008

---

<sup>302</sup> LYONOS. En memoria de periodistas caídos. Verse [www.abc.es/periodico\\_eletronico](http://www.abc.es/periodico_eletronico) S.L.U. Madrid

La obra en forma de un cono invertido, con diez metros de alto, está hecha con acero y cristal, donde en su cáscara transparente está escrito un poema de James Fenton, famoso poeta inglés que también ha sido corresponsal de guerra. Todos los días a las diez de la noche cuando se emite el informativo, el monumento se ilumina proyectando un rayo de luz de un kilómetro hacia el cielo.

*Estos hombres y mujeres son los héroes no reconocidos de la democracia, ya que sin una prensa libre no puede haber libertad. Este rayo de luz en la ciudad, capital del periodismo internacional es un recordatorio visual de ese sacrificio.*<sup>303</sup>



228. El Monumento Breathing completamente integrado en el espacio de ubicación.

Preocupado con la integración de la escultura en el lugar impuesto para su ubicación, que por primera vez se queda sobre un techo, este

---

<sup>303</sup> PINDER. Rodney. En memoria de periodistas caídos. Op.Cit.

fue el espacio que tuvo Plensa para realizar su obra. Así en medio de estas circunstancias, el artista ha creado una pieza que dialoga con el ambiente que está a su alrededor, el espacio circundante.

La obra de Plensa se queda entre una gran antena de radio que parece una miniatura de la Torre Eiffel que está en la vieja sede y la torre de la iglesia de Todas las Almas que se remata en forma de una aguja, obra del arquitecto de finales del siglo XVII, John Nash.

Para Jaume Plensa:

*“Como la base de un perfume que ayuda a fijar su olor, el arte en el espacio público debe ayudar a fijar el perfume evanescente de la sociedad. La comunidad está formada por una multitud de gente anónima que vive y desaparece en un proceso permanentemente que va dejando un rastro único y especial que figuras la personalidad del lugar. El perfume de todo ese tránsito de gente puede desaparecer en la nada y el arte es un instrumento muy eficaz para preservarlo y protegerlo.”<sup>304</sup>*

A través de su arte Jaume Plensa convoca, habla y comunica, crea en silencio, su obra es un punto de encuentro en la ciudad desencontrada. Como un gran maestro del espacio público, lo transforma de materia a contenido a través de su creatividad. Así su escultura no ocupa lugar en el espacio, sino lo crea.

---

<sup>304</sup> PLENSA, Jaume. Entrevista a Gilbert Perle. Op.Cit. p: 83



## 4.2.2 La ciudad soñada de Carlos Garaicoa



229. Carlos Garaicoa. Recorridos. Documenta II, Kassel. 2002

*“Estoy profundamente convencido de que la arquitectura representa un puente entre la memoria colectiva y el futuro, en el que las utopías y los sueños pueden hacerse realidad.”<sup>305</sup>*

Carlos Garaicoa

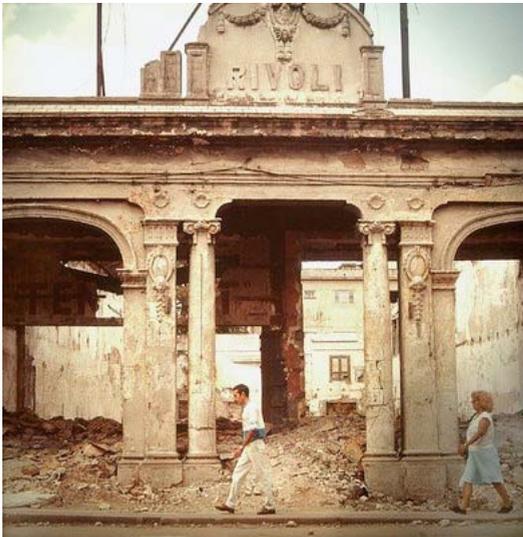
Carlos Garaicoa ( La Habana, Cuba. 1967). Estuvo marcado por la historia política, cultural y social de su ciudad natal, Habana, el artista Carlos Garaicoa de formación autodidacta, desde siempre ha utilizado esta ciudad como un laboratorio personal para sus estudios, sus experimentos, inspiraciones y creaciones de su obra,

---

<sup>305</sup> GARAICOA, Carlos. En [www.elbabenitz.com/artista/garaicoa\\_2004/entrada.html](http://www.elbabenitz.com/artista/garaicoa_2004/entrada.html)

configuraciones urbanas e intervenciones en sus espacios, en sus calles y en sus ruinas.

Expresándose a través de diversas técnicas ( dibujo, fotografía, escultura, video, instalaciones, maquetas) y materiales (cristal, cera, papel), su obra funciona como testigo y como denuncia de un imaginario colectivo. Garaicoa a través de su obra quiere poner de manifiesto el fracaso de los programas de rehabilitaciones arquitectónicas en Cuba, llamar la atención para la necesidad de un replanteamiento tanto social como el de una visión más crítica de la historia y de la sociología.



230. Garaicoa. Ruinas. La Habana. Fotografía.

2005

presencia de las ruinas comienzan a tomar parte como protagonismo en su obra, sea en los dibujos, en las fotografías y en

Siendo uno de los artistas cubanos más originales de la generación nacida después de la revolución, Carlos Garaicoa empieza su trayectoria en el inicio de la década de 1990. Sus primeros trabajos son acciones en el espacio público en la que el público forma parte. En seguida la

las instalaciones. Ruinas como fragmentos de la historia de una ciudad.

En la obra titulada “Jardín Japonés”, una instalación presentada en la 6ª Bienal de Habana, 1997, Garaicoa recupera ruinas arquitectónicas de edificios de La Habana – fustes, capiteles, columnas, volutas decorativas – y las presenta junto con fotografías de estos edificios abandonados con textos abordando a la descomposición de la ciudad de La Habana, como este por ejemplo: “(...) Despertar animado de una ciudad en ruinas. Antes de su fragmento fue ciudad (...)”.



231. Garaicoa. Jardín Japonés.  
Instalación.  
6ª Bienal de Habana, 1997



232. Jardín Japonés. Instalación.

La otra parte de esta obra fue una intervención en el espacio público de la ciudad de La Habana con el título “Jardín Cubano”, donde haciendo uso del lugar y de los fragmentos de las ruinas realiza el segundo acto de su manifiesto. Con esta obra Garaicoa dio un salto a Europa.



233. Carlos Garaicoa. Jardín Cubano. Intervención. 6ª Bienal de Habana, 1997

Garaicoa conoce bien su ciudad, una ciudad con una historia especialmente rica y con una fuerte tradición modernista. La Habana después de la revolución de 1959, la ciudad “celebrada por su magnificencia y belleza” se convirtió en una ruina habitada. Muchos de sus edificios se encuentran en varios grados de destrucción debido a la mala economía, una negligencia endémica y del desgaste

natural que resulta de la falta de un mantenimiento regular. Es en este escenario que los proyectos de Garaicoa cobran vida, como la Intervención realizada en el barrio de San Isidro presentada en la 7ª Bienal de La Habana en 2001.



234. Carlos Garaicoa. Intervención en el Barrio de San Isidro, Cuba. 7ª Bienal de La Habana, 2001

La historia como elemento ficticio y la reconstrucción de éste, teniendo en cuenta sus implicaciones en relación al espacio urbano, su “geografía emocional”, ha sido uno de los presupuestos sobre los que el artista ha trabajado gran parte de su obra, en ella elabora un proyecto de futuro y utopía en una ciudad, La Habana, poblada por la frustración y el deterioro urbano y humano. Como comenta Laurie Attis, “ *el artista Carlos Garaicoa describe la ciudad como un fetichismo.*”<sup>306</sup>

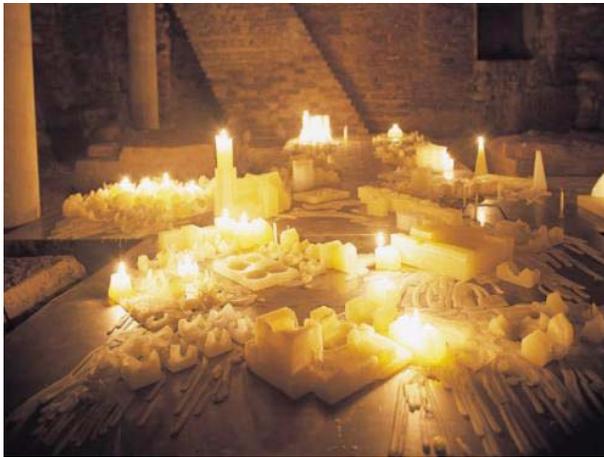
Así, buena parte de su obra habla de la huella de la ciudad, de la experiencia traumática debido a su degeneración, crisis o a los sueños anhelados de una existencia que persiste todavía en la ciudad deseada. Él habla de la huella física de la ciudad representada por las ruinas, pero también habla de una huella social y psicológica: el sueño irrealizado de una ciudad.

A finales de 1990 Garaicoa internacionaliza su visión de la ciudad y empieza a construir imágenes de diferentes ciudades del mundo a través de distintos materiales de uso cotidiano y domestico. Es cuando él realiza la obra “La ciudad vista desde la mesa de casa”, 1998, en la que recrea el “Skyline” de una ciudad utilizando distintos objetos hechos de cristal, como candelabros, tazas, vasos, distintos recipientes para alimentos.

---

<sup>306</sup> ATTIS, Laurie. Carlos Garaicoa. Arquitecturas Urbanas. Verse en [www.cnap.cult.cu/galeria/artista/garaicoamanso.htm](http://www.cnap.cult.cu/galeria/artista/garaicoamanso.htm).

En 2001 produce la obra “Ahora juguemos a desaparecer” donde él reproduce en cera la ciudad holandesa de Arnhen, ciudad que fue totalmente destruida por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. Así, una construcción efímera, ya que las velas que conformaban la ciudad, encendidas vuelven a destruir la imagen de la ciudad.



235. Carlos Garaicoa. “Ahora juguemos a desaparecer”, 2001  
Instalación. Tabla de metal y velas



236. Carlos Garaicoa. “Ahora juguemos a desaparecer”, 2000 (Detalle)

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---

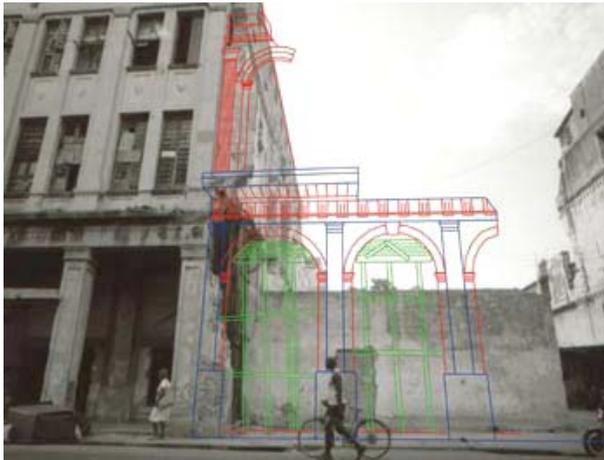


237. Carlos Garaicoa. "Ahora juguemos a desaparecer II. 2002  
Instalación. Tabla de metal, velas, hilos, proyección en circuito  
cerrado



238. Carlos Garaicoa. "Ahora juguemos a desaparecer II. 2002.

A través del gesto artístico, Garaicoa ortoga a unas imágenes de realidad decadente, una dimensión alentadora de continuidad y futuro. Dentro de esta idea se destaca una serie de trabajos realizados como una serie de libros animados que recrean edificios en ruinas de finales del siglo XIX en Cuba. También, inspirado en edificios de su país, es muy interesante otro de sus trabajos, que consiste en la recuperación de construcciones que, tras la Revolución de 1959, quedaron abandonados o a medio hacer.



239. Carlos Garaicoa. Dibujo sobre fotografía blanco y negro. 2005

En estos trabajos él utiliza fotografías en blanco y negro de estos edificios mutilados, y sobre ellos dibuja algunas de las partes que faltan, desde arquerías y volutas o cualquier otro elemento arquitectónico. Para Garaicoa estos gestos impide que el paso del tiempo pueda borrar la apariencia real que tuviera un día. De esta manera, el artista da a la decadencia y el paso del tiempo una visión de futuro.

Otro proyecto de Garaicoa que desarrolla este sentimiento de continuidad y esperanza de futuro son las maquetas, donde él construye a través de simulaciones informativas realizadas en tres dimensiones. Así, las maquetas no parten de una realidad preexistente, pero ellas están hechas con medidas reales que pueden ser construidas.



240. Carlos Garaicoa. Instalación. Documenta 11, Kassel. 2002  
Maquetas en madera y cartón, dibujos en la pared

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES  
DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD  
Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura  
contemporánea como actitudes de preservar la identidad  
y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



241. Carlos Garaicoa. Ágora. Instalación. Documenta 11, Kassel. 2002  
Fotografía blanco y negro, maquetas en madera y cartón

Carlos Garaicoa vive la ciudad en sus detalles, mira el pasado percibiendo el presente y soñando el futuro. Como ha dicho Leila Ali:

*“Garaicoa explora la ciudad significativa que es de un gran poder evocativo para cada ser humano que habita en ella. Más que una lectura de los espacios de tipo patrimonial o urbanístico su obra se baja en la percepción individual, es la ciudad interiorizada que está en nuestro pasado personal, en nuestro sentimiento y sueños.”*<sup>307</sup>

Sobre la actuación de la obra de Carlos Garaicoa habla el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera: *“Este intento de curar sitios de la ciudad es como revitalizar el áurea, lo que un objeto o un ambiente llevan implícito su poder de evocación, de tocar nuestra memoria, de animar nuestra imaginación y sugerir aun cuando haya perdido su función.”*<sup>308</sup>

A través de diferentes lenguajes y abarcando una serie de técnicas y materiales el artista Carlos Garaicoa no se limita al fenómeno estético, su objetivo es originar actos de comunicación, abrir un espacio a otra lectura, en medio del anonimato de la ciudad. Como habla él: *“Arrancar el secreto de una ciudad y ponerlo al descubierto, es uno de los objetivos de mi obra. Más aun instaurar este secreto como discurso crítico de la sociedad contemporánea, se ha convertido en la necesidad que le da cuerpo y la hace existir, entre esa ficción y el vacío de nuestra memoria fragmentada.”*<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> ALI, Leila. Verse en SEACEX. Fuzi Lorenzo. Una conversación con Carlos Garaicoa. Ed. Gli Ori – Palazzo delle papesse, Siena, Italia. 2004. p: 9

<sup>308</sup> MOSQUERA. Gerardo. Carlos Garaicoa. El espacio decapitado. Centre Pasqu Art, Brenne, 1995

<sup>309</sup> GARACOA, Carlos. En [www.elbabenitz.com/artista/garaicoa\\_2004/entrada.html](http://www.elbabenitz.com/artista/garaicoa_2004/entrada.html)

II PARTE – LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ACTITUDES DE PRESERVACIÓN Y RESCATE DE LA IDENTIDAD Y MEMORIA DE LA CIUDAD

Capítulo II

las poéticas urbanas en la escultura contemporánea como actitudes de preservar la identidad y la memoria de la ciudad. desde los años sesenta hasta hoy

---



Las ciudades de Carlos Garaicoa se presentan vivas desde las técnicas tradicionales como el dibujo...

242. Dibujo sobre fotografía. 2005



...o como en las maquetas de cartón...

243. "Ciudad dobladas". Instalación en Beijing. 2008



...hasta la utilización de las nuevas tecnologías.

244. Instalación, maquetas y monitores de video. 2002

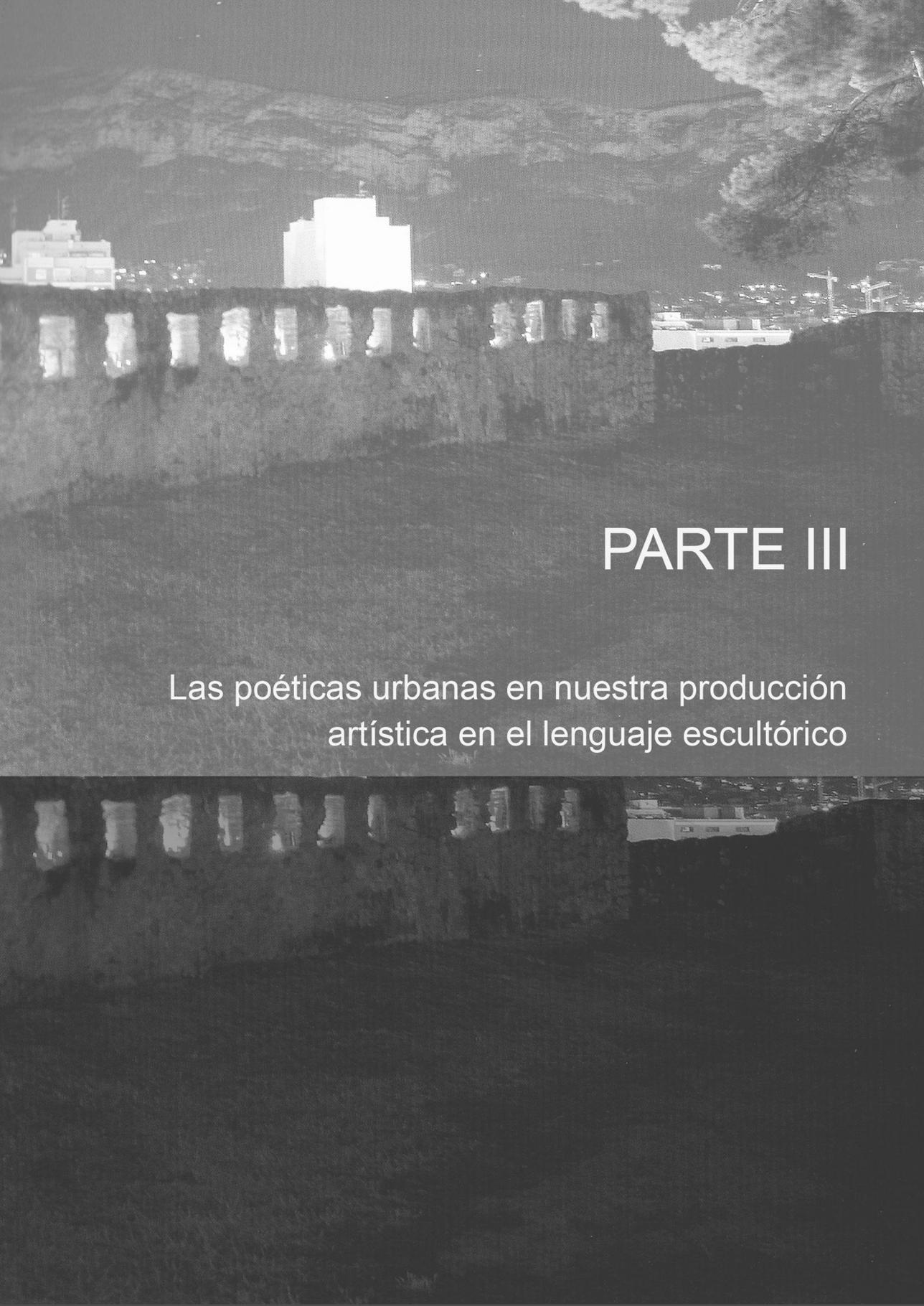
Aquí llegamos a finales de este largo capítulo, donde estudiamos sobre los planteamientos de quince artistas que trabajan o trabajaron con las poéticas urbanas en cuanto actitudes de reflexión en torno de la ciudad, abarcando desde la generación de los años sesenta hasta la actualidad.

Hemos visto en el desarrollo de este estudio, que la ciudad es un ser en constante movimiento, se mueve como se mueve la vida y como se mueve la historia, participando de sus hechos y transformaciones, pues la ciudad, según Fernando Chueca Gotilla, *“como fenómeno histórico participa naturalmente de los cambios y mudanzas de la historia y refleja perfectamente el devenir de la aventura humana, aunque muchas veces y dependiendo de las circunstancias esta adaptación al momento histórico pueda producirse con ritmos muy diversos.”*<sup>310</sup>

Vimos también que la relación del arte con la ciudad, especialmente la escultura (lenguaje objeto de esta investigación), fue acompañando estos cambios y mudanzas de una manera más cercana a los problemas generados por tales transformaciones llegando hasta actualidad, donde medio siglo después de la creencia en una ciudad con hitos de orientación a la manera de Kevin Lynch o Aldo Rossi, el espacio urbano que el arte actúa hoy es el espacio urbano de la ciudad consumida por fuerzas económicas, sean ellas inmobiliarias o políticas.

---

<sup>310</sup> GOTILLA. Fernando Chueca. Breve historia del urbanismo. Alianza Editorial, Madrid, 2007. p: 218

A black and white photograph of a stone wall with a row of arches, set against a cityscape and mountains at night. The wall is in the foreground, and the city lights and mountains are in the background. The sky is dark, and the city lights are visible through the arches and in the distance. The mountains are silhouetted against the dark sky.

## PARTE III

Las poéticas urbanas en nuestra producción  
artística en el lenguaje escultórico



**PARTE III**

**LAS POÉTICAS URBANAS  
EN EL LENGUAJE ESCULTÓRICO  
EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PERSONAL**



En esta tercera parte presentamos un análisis reflexivo en torno a nuestro proceso creativo desarrollado en las prácticas escultóricas, teniendo como poética la ciudad desde sus señas de identidad y memoria. La propuesta aquí no es hacer un discurso cerrado en torno a nuestro proceso de creación y realización de los trabajos, ni tampoco es objetivo explicar las obra realizadas, lo que pretendemos con este análisis es crear puentes de reflexiones sobre nuestros procesos y operaciones implicadas en la construcción de las obras, en el sentido trivial de recoger informaciones y sugerencias para continuar buscando alternativas para nuevas experiencias prácticas e indagaciones sobre el tema.

Para ello el estudio realizado en las dos primeras partes de este trabajo, sobre todo en la segunda parte, donde estudiamos sobre el desarrollo de esta temática desde los años sesenta, fue fundamental, principalmente el estudio que hicimos en relación a los planteamientos de algunos artistas que han trabajado o trabajan en torno al asunto.

Con la realización de este estudio nos acercamos más al tema, permitiendo una mejor reflexión sobre nuestra producción, pues, conociendo las experiencias y el desarrollo de los trabajos de los artistas aquí estudiados, nos permitió profundizar más sobre nuestras incógnitas y nuestro proceso creativo.

Esta parte conforma un capítulo dividido en dos bloques: El primero se refiere al proceso de investigación como proceso creativo, y el desarrollo de la poética y en el segundo reflexionamos sobre el desarrollo de nuestro proceso de investigación y realización de algunos proyectos personales realizados en los últimos años.



## Capítulo I

### **LAS POÉTICAS URBANAS EN EL TRABAJO PERSONAL: PROCESOS Y REFLEXIONES**

#### **1. El recorrido procesual. Desde la investigación hasta la obra realizada**

##### **1.1 El proceso de investigación como proceso creativo**

Desde que las artes visuales dejaron su función representativa, el artista se hace portador de pequeñas utopías que van tomando formas reales a través de sus propias experiencias. De este modo, adoptar una nueva concepción en la cual la habilidad y destreza manual pierde su papel relevante a favor de la proyección y expresión de sus ideas y sus sentimientos, tal vez haya sido el primer paso que llevó al artista contemporáneo a intuir nuevos caminos para la realización de sus creaciones.

En la contemporaneidad el proceso de investigación es una forma de concebir el desarrollo de la obra en la práctica de muchos artistas que, en su mayoría, crean en función de una motivación a partir de sensaciones o inquietudes en torno de un tema que se encuentra más próximos a él, sea en su vida, en su cotidiano, en sus recuerdos, que le van generando incógnitas o sentimientos que impulsan el

deseo de hacer cosas, de enseñar cosas. Como ha dicho Sebastián Miralles:

*“Materia, memoria, deseo... tiempo, ... forma: he aquí algunas nociones con las que las urgencias de cada uno y de cada momento han de poner en marcha los mecanismos de la creación. Ellas serán la materia primordial, el impulso del primer gesto que conmueve la necesidad proyectiva de quien no se conforma con sentir sólo para sus adentros y necesita comunicar ese sentir”.*<sup>311</sup>

Esta búsqueda constante de nuevos significados y funciones en el proceso de creación artístico esta siendo confrontada por los artistas que hacen transformaciones en su manera de entender el arte hoy y como hacen del arte una actitud ante la realidad de la vida.

El proceso de investigación artística es según Natividad Navalón “... base de la función del trabajo plástico y principio filosófico y motor de un amplio sector de artistas contemporáneos”.<sup>312</sup> Este método de proceso creativo, definido por Natividad Navalón como “conjunto de especificaciones”, se caracteriza según ella por tener “el modelo como idea genérica que permite una estrategia creativa para posibilitar la elaboración de obras cuyo aspecto fundamental es la variación formal”.<sup>313</sup> O sea, las obras están realizadas según las mismas cuestiones, partiendo de una misma temática, pero como el artista está libre para elegir el mejor medio de expresar su idea, las obras se pueden presentar en lenguajes, formas y técnicas variadas, y en distintos materiales. En este sentido, el tema como poética, objeto de la investigación, es el referente de la obra del artista.

---

<sup>311</sup> MIRALLES, Sebastián. Texto “Gesto y materia en la concepción de la escultura contemporánea”. Catalogo del 1º Congreso Internacional : Nuevos procedimientos escultóricos ¿Qué es la escultura hoy? Valencia,2002. p. 1

<sup>312</sup> NAVALÓN, Natividad. Texto “ Método de creación plástica: La serie como estrategia creativa” Catalogo del 1º Congreso Internacional : Nuevos procedimientos escultóricos ¿Qué es la escultura hoy? Valencia, 2002. p 202

<sup>313</sup> Ibidem.

Con este método de trabajo el artista tiene libertad para utilizar cualquier proceso o medio para la realización de sus proyectos, aplicando desde las técnicas tradicionales hasta los nuevos materiales y procedimientos híbridos para materialización de la idea.

Esta práctica de proceso de creación empezó con el dominio del posmodernismo sobre las condiciones limitadas del modernismo, nace precisamente con el campo expandido, hecho que caracteriza este dominio posmodernista, como explica Rosalind Krauss:

*“...dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado – la escultura – sino más bien en la relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio – fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura – pueden utilizarse. Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular.”<sup>314</sup>*

De este modo a partir del posmodernismo el estilo de la práctica de un artista ya no es identificado por el medio técnico, material o de la percepción de este, sino que el artista es identificado a través del universo de términos en que él explora dentro de una situación cultural, dispensando así la necesaria especialización del artista dentro de un medio de expresión, exigencia que persiguió el artista hasta el modernismo, cuando la concepción, formulación y realización material de una obra de arte eran etapas que tenían el mismo valor artístico para el espectador.

---

<sup>314</sup> KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. Op. Cit. p: 294

Así, hoy, dejando de lado lo referente a la experiencia creativa, el espectador accede de igual modo a la idea formulada que a la realización material de la obra. En este caso da igual exponer el objeto realizado que una formulación precisa y exacta del estado de cosas que lo describiera.

En 1969, el artista estadounidense Lawrence Weiner<sup>315</sup> resumió su idea del hacer artístico en un programa de tres cláusulas:

- El artista puede construir la obra
- La obra puede ser fabricada
- La obra no necesita ser construida

En la primera – “el artista puede construir la obra” – se queda claro que es una afirmación que camina de la mano del sentido común y de la visión clásica del arte cuando solamente el artista construía su obra y por esto era un artista. En la segunda cláusula el artista puede delegar parte del proceso de elaboración material de la obra, o todo el proceso, a otra persona, y, también puede señalar como obra de arte un objeto preexistente, ya fabricado sin la necesidad de completarlo o modificarlo en ningún aspecto, suscribiendo aquí la idea del *ready-made* de Duchamp. Así, el verdadero aporte de Lawrence Weiner en los años sesenta fue la tercera cláusula, la afirmación de que la obra de arte no necesita ser realizada materialmente para su existencia, es suficiente formularla. Esto se basa en la convicción de que el acercamiento a cierto tipo de expresión, lenguaje o técnica, en la contemporaneidad es más un proceso vivo que un fin o una conclusión en sí mismo.

---

<sup>315</sup> Lawrence Weiner, citado por OLIVA, Fernando. *En proceso de maduración*. Lápiz Revista Internacional de Arte. Nº 207, Madrid. 2004, p. 64/69

### **1.1.1 El estilo personal**

Adoptando este método del proceso de investigación como proceso creativo, nuestro trabajo artístico se desarrolla en el campo de la investigación sobre la identidad y la memoria de la ciudad. La motivación es la atracción que sentimos por la ciudad y la relación que mantenemos con ella. Estos sentimientos generan reflexiones que se van desarrollando en discursos plásticos donde nacen las obras.

De acuerdo con este método que utilizamos, las obras son realizadas a partir del discurso y/o del mensaje que queremos alcanzar en cuanto objeto de reflexión. Así no hay en nuestro trabajo una técnica preestablecida, ni tan poco un material específico que identifica un estilo personal a partir de ahí.

Trabajamos desde las técnicas y materiales tradicionales del lenguaje escultórico como el modelado con barro, tanto para la cerámica como un medio transitorio para la reproducción de la pieza en otro material como el cemento, el bronce, la escayola o la resina de poliéster. Realizamos obras con la piedra, la cera, con telas, cartón etc. , como también desarrollamos proyectos para lenguajes más contemporáneas: Instalaciones, intervenciones, construcción de objetos, apropiación de objetos y del reciclaje de materiales diversos.

A través de estos procedimientos indagamos formas de trabajo que trascienden a la simple eficacia de la técnica y de los materiales utilizados, buscando más la eficacia del mensaje que la perfección de la técnica, o sea, no limitamos nuestra creatividad por los materiales y

procesos, sino que utilizamos la gama de posibilidades de la que dispone para establecer fuerte conexión con nuestra idea. Nuestra preocupación es utilizar elementos que, articulados al contenido del mensaje puedan suscitar el sentido para la comunicación de la obra.



245. N.Novais. "Fragmentos de ciudad".Objetos y impresión s/lienzo. 2006

En este sentido concuerdo con el pensamiento del artista Jaume Plensa:

*"...nunca he considerado el arte como una dirección sino más bien una consecuencia. Obviamente es el contenido el que ha de generar la forma, pero teniendo siempre muy claro que esta forma será imperfecta y que no será más que una posibilidad entre otras muchas de arropar el contenido. (...) A pesar de buscarla debemos asumir que será siempre imperfecta, aún más, creo que debe ser imperfecta al estar concebida por el ser humano. Elías Canetti lo resume perfectamente en uno*

*de sus aforismos: La perfección no deja entrar a nadie.*<sup>316</sup>



246. Nanci Novais. "Ruinas". Instalación  
Procedimientos cerámico. 2007

Estos procedimientos permiten estar permanentemente buscando, cuestionando, preguntando, pues en el arte, según Plensa, lo más importante es plantear la pregunta. Nunca intentar buscar la solución.

---

<sup>316</sup> PLENSA, Jaume. Entrevista a Gilbert Perlein. Catalogo Jaume Plensa. IVAM Generalit Valenciana. Valencia. 2008. p: 67

De este modo, en el arte contemporáneo, el proceso creativo en la mayoría de las veces generan un hiato entre público y artistas. Intentar deshacer este hiato o al menos establecer algunos puentes de significado es una tarea no sólo del artista como también del crítico, del comisario y del historiador del arte.

## **1.2 La ciudad como objeto de investigación**

### **1.2.1 La poética: La ciudad desde sus señas de identidad y memoria**

Teniendo la ciudad como inspiración, como poética, punto de partida del trabajo de arte, es fundamental la investigación en torno a la ciudad donde planteamos hacer el trabajo. Así resulta evidente que una primera intención en cualquier intervención debe ser la búsqueda de diálogos entre obra y el lugar, el debate abierto con los habitantes de este lugar, descubrir cosas que afectan directamente la relación del ciudadano con su entorno.

Estas prácticas nos permiten conocer sus aspectos físicos y psicológicos, y buscar mecanismos conceptuales e históricos para describir sobre la situación de la ciudad en relación al contexto en el que se encuentra.

La investigación sobre el lugar provoca reflexiones, debates, cuestionamiento y el análisis. La reflexión hacia la historia del lugar, su contexto previo y su actual situación, muestra el compromiso personal del artista con un arte más comprometido con su papel comunicador y participativo que al propiamente visual. La valoración

histórica, social y cultural repercute en el proyecto y amplía un otro gran aspecto característico del arte: la visibilidad.

Así pues, el estudio previo de una situación, la noción de hacerla visible o traer al presente aquello escondido es la consumación de la obra. En este sentido, parafraseando el que ha dicho Alvaro de Ángeles en su texto “Hacer público lo público”<sup>317</sup>, el artista Antoni Muntadas ha venido desarrollando con el espacio urbano, desde finales de los años 60, un discurso inseparable de su producción artística, el que le convierte en un “artista-etnográfico”, donde el estudio previo y la labor investigativa de campo resulta imprescindibles para la realización de su obra. Este comportamiento defiere del denominado “artista – turista” o del cuñado “artista-paraquedista”, comportamientos que el grado de implicación con el lugar físico y el contexto social, histórico o político es nulo o casi nulo.

El artista Helio Oiticica<sup>318</sup> para la realización de sus trabajos desarrolló un gran proceso de desmitificación de todo que había mitificado en la ciudad de Rio de Janeiro el que llamó de “*Delirio ambulatório*”, o sea con su convivencia en el espacio urbano con el simple andar a pie por las calles, en sus palabras: “*Descubri el siguiente, la relación de la calle con el que hago es una cosa que*

---

<sup>317</sup> ÁNGELES, Alvaro de. Hacer público lo público. Publicado en Archivo de textos sobre arte y cultura. Universidad de Valencia. 2007

<sup>318</sup> Hélio Oiticica (Brasil, 1937-1980), en la década de 1960 propone la audiencia como participante y alarga el territorio del espectador hacia lo marginal de la ciudad del Rio de Janeiro. Su interés por lo marginal o “la falta de lugar social” no se basa en la idea del “bueno salvaje” sino en el instinto y en la fuerza vital para la resistencia. En el Morro da Mangueira, Oiticica se apropió del samba, de la arquitectura de la *favela* y de las relaciones sociales basadas en una especie de ética comunitaria. Sus “Parangolés”, por ejemplo, eran ropas táctiles, esculturas usables, dispositivos de *performance* para el espectador-participante. Citado en “Ciudades expuestas: una taxonomía de lo público en arte”. Renata Moreira Marques.X Coloquio Internacional de Geocrítica. Universidad de Barcelona. Barcelona. 2008.

*sintetizo en la idea de Delirio ambulatorio. (...) Todos los trozos del Río de Janeiro tiene para yo un significado concreto y vivo...*<sup>319</sup>

Dan Grahn proponía estudiar la ciudad mirando simultáneamente tanto las invisibilidades como las visibilidades de los sistemas urbanos, es decir, aceptar la ciudad en su aspecto mismo de ensamblaje. Esta investigación se realiza de tres maneras: Una es cartografiando el espacio de la ciudad de forma personal, en la cual el artista generalmente recorre los espacios comunes de la ciudad practicando y conceptualizando de forma particular. Estas formas de aprehensión del espacio urbano enfatizan la concepción del artista y del proceso del trabajo.

Otra es utilizando la ciudad, experimentarla libremente en búsqueda de efectos y sensaciones diferentes, donde el objeto de arte puede ser la propia situación urbana. Y la tercera forma es cuando la memoria y la historia del lugar es expuesta mediante alusiones y referencias a dicho lugar. El artista puede encontrar escondidas en plena vía pública revelaciones de la vida de la ciudad.

### **1.2.2 La ciudad como espacio íntimo**

La ciudad puede ser una construcción mental, o intelectual, o incluso cultural, lo que va a determinar ese cambio de significado es la mirada

---

<sup>319</sup> Hélio Oiticica. Entrevista a Ivan Cardoso, "A arte penetrável de Hélio Oiticica", Folha de São Paulo, 16/11/1985. Citado por Paola Berenstein Jacques en "Estética da Ginga. A arquitetura das favelas a través da obra de Hélio Oiticica. Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2007. p: 27

de cada persona, pues el sentido de esa mirada depende de cada uno de nosotros, *“Todo paisaje existe únicamente para la mirada que lo descubre.”*<sup>320</sup> Pero, para que veamos el paisaje, no sólo hace falta que haya mirada naturalmente, sino que en la mirada haya percepción consciente, juicio y compromiso, *“La mirada recorre calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso.”*<sup>321</sup>

Generalmente la mirada contemporánea establece una relación de uso con la ciudad, sea de compras, de servicios o de trabajo, así el mirar la ciudad como deleite de los sentidos – el ver, el escuchar, el oír, el oler, el saborear, el tocar y ser simultáneamente ella y nosotros, es definitivamente difícil en nuestros días, pero no es del todo imposible. El escritor Italo Calvino en su libro “Las ciudades invisibles” habla de la imposibilidad de fundar cualquier conocimiento sobre la ciudad fuera de la significación, él dijo: *“El ojo no se ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas.”*<sup>322</sup>

Al reflexionar sobre la ciudad nos descubrimos en ella, nos encontramos en su centro como un ser que participa, investiga y aprehende sus signos, sus símbolos y sus significados culturales, a través de los cuales llegamos a saber que es la ciudad para nosotros.

“La ciudad es un discurso, y ese discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad donde nos encontramos simplemente cuando vivimos en ella, cuando andamos en ella y cuando miramos a ella.”<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> AUGÉ, Marc. El tiempo en ruinas. Gedisa editorial, Barcelona. 2003. p. 85

<sup>321</sup> CALVINO, Italo. Op. Cit. p. 28

<sup>322</sup> Ibid. p 27

<sup>323</sup> BARTHES, Roland. Aventura semiológica. Edição 70. Lisboa. 1987. p. 181

Por lo tanto tenemos ya el espacio de la ciudad como un espacio íntimo, un espacio que tenemos para compartir nuestros pensamientos, nuestros deseos y nuestras frustraciones. El espacio de la ciudad como espacio íntimo no se refiere a un espacio parcialmente o totalmente limitado, estrecho, en el que se cobra intimidad por proximidad al ser humano. La ciudad como espacio íntimo es el espacio de las relaciones con nosotros y con nuestras elaboraciones y proyecciones hacia fuera, en cuanto voluntad de (re) conocernos hacia dentro.

### 1.2.3 Por amor a la ciudad

“Creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil viverlas como ciudades. Tal vez estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y las ciudades invisibles son un sueño que nace del coragen de las ciudades invivibles.”<sup>324</sup>

Baudelaire tenía razón cuando decretó que para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, no hay goce mayor que saber mirar la ciudad, admirar su belleza y la espantosa armonía de la vida mantenida en el tumulto de la libertad humana. Como ha dicho él: “*Ver el mundo, estar en el centro del mundo y, no obstante, permanecer oculto al mundo*”<sup>325</sup>.

Un devenir imperceptible, esta es nuestra sensación cuando paseamos por la ciudad, cuando totalmente transparente, invisible,

---

<sup>324</sup> CALVINO, Italo. Op. Cit. p. 25

<sup>325</sup> CAMPAÑA, Mario. Baudelaire. Juego sin triunfos. Debate, Madrid. 2006. p: 244

somos muchas veces arrebatados por lo que aparece de improviso, otras veces confundidos por extrañas impresiones o por la hechicera fuerza de la ciudad: paisaje y gente, sonidos y colores, rostros y figuras, torres de iglesias, monumentos en reparación, fincas en construcción, y muchas veces me pregunto ¿Donde estoy? Que hago yo aquí? Donde estaría yo si no pudiera estar aquí? Para nosotras estar en una ciudad no es un acontecimiento del azar, estar en una ciudad, nacer o vivir en una ciudad es tener algo más con esta ciudad. ¿Ella nos eligió o nosotros elegimos a ella? Enigma. La ciudad no tiene respuestas sólo preguntas. Y de ahí su atracción que al mismo tiempo que despierta pasión en algunos, crea repulsa en otros.

Nuestra atracción por la ciudad es un hecho real e inexplicable. Nos gusta estar en la ciudad, andar por la ciudad, mirar su paisaje, sus colores, sus texturas, sentir sus sonidos, sus olores, conocer su historia, descubrir sus memorias y observar la relación del hombre con ella. También nos gusta estudiar sus cruces y acontecimientos entre diferentes espacios y tiempos, entre diversos soportes y tipos de imágenes; su suelo lleno de testigos y recuerdos, donde lo más nuevo convive con la antigüedad, sus flujos de tránsito permanente, sistemas de interfases y fracturas que escinden el tejido urbano dejando sus huellas o no, pues la ciudad está constantemente haciéndose y deshaciéndose, es un proceso de vida, como comenta Fernando Checa Goitia: *“La ciudad día a día se construye, pero no olvidemos que toda construcción lleva aparejada una destrucción, como toda vida, de acuerdo con un sino ineluctable, tiene como telón de fondo una muerte.”*<sup>326</sup>

---

<sup>326</sup> GOITÍA, Fernando Checa. Op. Cit. p: 219.

Para nosotros que amamos la ciudad esto nos inquieta y nos perturba, amamos la ciudad como amamos una obra de arte, una pintura o una sinfonía que podemos disfrutar tal como su creador lo concibió, pero no podemos disfrutar de una Florencia renacentista como fue en el siglo XIII o XIV, no es lo mismo, las ciudades no son como obras de arte ni como artefactos, necesitan esta incesante movilidad.

*“La ciudad tiene el derecho de desarrollarse. Yo tengo el derecho de no gustar del tipo de desarrollo. Tengo el derecho de me quedar decepcionado se no encuentro en ella lo que antes encontraba.”<sup>327</sup>*



247. Construcción y destrucción de la ciudad.  
Fotografía. Valencia, 2004

---

<sup>327</sup> NETO, João Cabral de Melo. Cit. por ANDRADE, Antonio Luis. A cidade e a estética do progresso. Publicação da Fundação Gregório de Mattos, Salvador, 2004. p:7

Como organismo vivo la ciudad está en constante transformación. Pero la movilidad de una ciudad, tan necesaria para su vida como para su historia, es la causa de sus transformaciones tanto físicas como sociales. Muchas veces antes de cambiar las estructuras físicas ya se están cambiando las estructuras sociales. Por ejemplo, barrios que fueron en un tiempo exponente de una alta jerarquía social se transforman con la salida de sus ocupantes en busca de sitios más reservados y exclusivos. Esos barrios ocupados por personas inadaptadas o incapaces de sostener las estructuras antiguas se degeneran y degradan. Esta constante construcción y destrucción genera transformaciones que amenazan la identidad y la memoria de las ciudades, poniendo en peligro su patrimonio cultural.



248. Nanci Novais. Intervenciones en la ciudad. Valencia, 2004

Pero, con toda la movilidad que lleva, las ciudades continúan enigmáticas, misteriosas, seductoras, buenas y malas, ciudades hechas de sueño y alimentadas por los sueños de muchos

ciudadanos que piensan, todavía, vivir en esta ciudad soñada. Tal vez sea por este desafío a nuestra sensibilidad que ellas se tornen objetos privilegiados de nuestra expresión creativa, siendo desde siempre, el campo de investigación poética en nuestra práctica artística.

#### 1.2.4 La ciudad como proceso y el proceso como obra

La ciudad es la poética en nuestro campo de investigación y expresión a través del lenguaje escultórico desde finales de los años ochenta. La ciudad y la escultura. Nos atrae trabajar esta relación. La escultura en la ciudad, la ciudad en la escultura. Y en este sentido reflexionar en torno al espacio de la ciudad contemporánea y también en torno al espacio de la escultura en el ámbito del arte en la contemporaneidad, considerando que en la expansión de los lenguajes artísticos, el lenguaje de la escultura ha sido el que más abrió su campo de actuación.

Con esta apertura del campo escultórico pasamos a entender la escultura hoy como el resultado del proceso no el proceso en sí. Como ha dicho Jaume Plensa, *“La escultura ya no es más una forma, es un contenido.”*<sup>328</sup>

Así, siguiendo este pensamiento, en el desarrollo de nuestro trabajo preocupamos sobre todo con el tema, con las ideas, y no tanto el

---

<sup>328</sup>PLENSA, Jaume. *Ibíd.* p: 29

material o formas determinadas, pues cada idea requerirá un material o una forma que la determine, o sea, centramos especialmente en el contenido poético en vez de exploración formal de materiales. En este sentido el contenido poético es la ciudad trabajada en tanto hecho artístico, englobando un conjunto de leyes que constituyen aquello que podemos denominar de poéticas urbanas.

La función de esta poética es seleccionar y organizar los hechos reales de la ciudad y, a través de una reestructuración de significados transformarlos en hechos artísticos en el sentido de hacer visible lo que se queda invisible en la trama urbana, el camuflado u oscuro, traer luz – física y simbólicamente - sobre el hecho mismo, ocultado o mimetizado.



249. Nanci Novais. "Construcción en ruinas I". Escultura cerámica. 2004

Sabiendo que el mundo es susceptible de muchos sentidos e interpretaciones, interpretar las cosas de la ciudad es sentirse en relación, sentirse afectado por algo que existe en ella. Este conocer puede desembocar en un redescubrir de la ciudad, un redescubrir sin

limites, deshaciendo todas las fronteras o demarcaciones de la realidad de la ciudad misma. *“La percepción de la ciudad no se efectúa en la imagen que recoge el ojo, sino en la reconstrucción que hace la memoria con las sucesivas imágenes aglutinadas”*<sup>329</sup>.

---

<sup>329</sup> FEAL, Norberto. La ficcionalización del territorio. Publicado en Paisaje y arte. ABADA Editores, Madrid. 2007. p. 32



250. Nanci Novais. "Construcción en ruinas II".  
Escultura cerámica. 2004

En el principio nuestra obra tuvo como punto de partida el interés en una ciudad específica – Salvador de Bahía, Brasil (donde vivo y trabajo). Empezamos nuestros estudios analizando el grado de integración entre su identidad cultural y la memoria visual con la

pretensión de buscar y, al mismo tiempo, establecer una nueva lectura sobre el espacio de la ciudad.

Con el pasar de los años nuestro interés por las ciudades ha ido evolucionando y la ciudad ha pasado de ser un espacio de búsquedas y confrontación a un espacio en el cual intentamos aprender a mirar con atención y escuchar los ecos del tiempo sobre su cuerpo, su piel superpuestas en camadas y relieves.

Hoy el objeto de investigación y de reflexión en mi proceso creativo, tiene en las **ruinas**<sup>330</sup> una atracción mayor debido a que tienen la forma de un recuerdo, entre sus pasados múltiples y su funcionalidad perdida, ellas ofrecen a quien las recorre como un pasado que hubiera sido perdido de vista, que hubiera quedado olvidado, y que no obstante fuera aún capaz de decirle algo capaz de despertar el observador la conciencia del tiempo.

*“Las ruinas, es extraño, tienen siempre algo natural. Tal como sucede con el cielo estrellado, constituyen una quintasesencia del paisaje: en efecto, lo que ofrecen a la vista es el espectáculo del tiempo en sus diversas profundidades.”<sup>331</sup>*

Nuestra obra ha venido desarrollándose en diálogo con la ciudad, invitando a reflexionar sobre el tiempo, la perdurabilidad y la memoria del lugar. Pues nos hace ilusión descubrir en el presente de cada ciudad un pasado olvidado, ajeno, contaminado.

---

<sup>330</sup> El diccionario de francés Robert propone, para la palabra “ruina” o “ruinas”, ya que lo más corriente es que el término se utilice en plural, la definición siguiente: “vestigios de un edificio antiguo, degradado o derrubado”, y, en sentido figurado: “Lo que queda (de lo que ha sido destruido o de lo que se ha degradado)”. Citado por Marc Augé en *El tiempo en ruinas*. Op. Cit. p.28

<sup>331</sup> AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Ibid. p. 84



251.. Nanci Novais. “Ruinas, paisaje de memoria”. Instalación.  
200 piezas en cerámica. Valencia, 2005

La concepción de las obras nace de las reflexiones sobre las ruinas urbanas como lugares de ausencia y presencia de memoria. Así investigamos los centros históricos de las ciudades donde encontramos las ruinas de la ciudad antigua, construida para ser eterna, y las ruinas del tiempo presente como marca do efímero, de las ciudades que están siempre en contrucción.

Antiguamente las ciudades eran construidas para la eternidad, eran las ciudades de piedra. Hoy, como ha dicho Marc Augé, “*La arquitectura contemporánea no aspira a la eternidad, sino al presente: un presente no obstante infranqueable. No pretende alcanzar la eternidad de un sueño de piedra, sino un presente indefinidamente sustituible y transitorio*”<sup>332</sup>. En las ciudades contemporánea miramos lo inacabado y lo que ya está decaído, las ruinas y obras se

---

<sup>332</sup> Ibid. p. 107

confunden. Es un espacio donde se mezcla la superficie y la profundidad, presente y pasado, lo histórico con lo natural, una naturaleza petrificada, en que formas naturales y signos culturales se confunden. La imagen del paisaje está cargada de volúmenes y texturas, donde la mirada se aproxima a los detalles de la construcción en ruinas, al contrario del paisaje del pasado, en que la imagen se desplegaba en panorámica, tomada antes por un horizonte indivisible.

Este interés parte del conocimiento que los paisajes urbanos están en un devenir constante, y, paradójicamente, la permanencia de ellos se evidencia cuando es anunciada su desaparición, cuando ya están destinadas a ser transformadas en ruinas. *“Es en la medida que se destruye que la ciudad aflora como permanencia”*<sup>333</sup>, se refirió Nelson Brissac al respecto de las transformaciones sufridas por París en la modernidad y el aparecimiento de muchas fotografías como si esta ciudad estuviera en la eminencia de ser destruida, de desaparecer, como afirma él: *“La sensación de una próxima desaparición de las cosas, que pasó a contaminar los retratos de París, es el que tornaría tan presente el pasado en la actualidad de su paisaje.”*<sup>334</sup>

El mundo no se muestra más como en las perspectivas tradicionales, en un horizonte sin fin, como hacía el pintor con su caballete en lo alto de una montaña. Las ciudades son los paisajes contemporáneos, horizonte saturado de inscripciones, depósito en que se acumulan vestigios arqueológicos, antiguos monumentos, trazos de memoria. Esos cruzamientos entre los diferentes espacios y tiempos, entre

---

<sup>333</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Op. Cit. p. 230

<sup>334</sup> Ibidem.

diversos soportes y tipos de imágenes, son lo que constituye el paisaje de las ciudades contemporáneas.



252. Nanci Novais. "Ruinas, superposición de memorias". Escultura en relieve. Fundición en resina de poliéster con polvo de mármol e fibra de vidrio. Valencia. 2004



253. Nanci Novais. "Ruinas, superposición de memorias". Detalle

El tema de las ruínas ha seducidos muchos artistas en la contemporaneidad, algunos de ellos fueron citados aquí en este trabajo como por ejemplo Anne y Patrick Poirier, Charles Simond, Carlos Garaicoa, etc., muchos artistas trabajan con las ruínas, no pensando en un pasado sino en el sentido de imaginar el futuro, en los años setenta, el Grupo Site impregnados pelo terror nuclear, concibió unas fincas y unos supermercados con formas de ruínas que prefiguraban la catástrofe que estaba por venir. Para Marc Augé *“Resulta significativo que, para devolver el tiempo a la ciudad, los artistas tengan necesidad de ruínas: cuando éstas escapan a la transformación del presente en espectáculo, son, como el arte, una invitación a la experiencia del tiempo.”*<sup>335</sup>.

En el camino que nosotros vamos conformando, nuestras obras han tratado de proponer un desplazamiento entre la realidad de la ciudad y los espacios de ficción que esta contiene. La intención es la recuperación de un diálogo fragmentado entre la ciudad y su historia. Así la obra actúa como un sujeto de narración, y se propone a través de un discurso cultural, devolver a la ciudad el protagonismo humanitario del cual fuera violentamente arrancada.

Así, en el sentido de preservar los espacios de la ciudad como señas de identidad y memoria, creamos las obras como recreación del objeto como fragmento de ciudad y, construimos nuestros propios paisajes integrándolas en los diferentes tiempos percibidos en espacios reales o, muchas veces, en espacios contruidos

---

<sup>335</sup> AUGÉ, Marc. Ibid p.113



254. Nanci Novais. "Paisaje I". Moldelado en arcilla. Valencia, 2004



255. Nanci Novais. "Paisaje II". Terracota. Valencia, 2004

mentalmente, imaginados, como dijo *Cezanne*” *Pintar del natural no es copiar el objetivo, sino realizar sensaciones.*”<sup>336</sup>

El paisaje creado por un artista es un espacio que un hombre describe a otros hombres, así para que el paisaje tenga el poder de hacer esta comunicación no es suficiente realizarla, es preciso que este paisaje despierten la imaginación del espectador, que liberen en ellos el poder de crear, a su vez, un paisaje.

Llevando en cuenta que el hacer será siempre la búsqueda nunca el fin, consideramos el que ha dicho Brancusi : *“Lo importante no es hacer sino estar en estado de hacerlo, y cuando se siente esta energía, mandar como un rey, crear como un dios y trabajar como un esclavo.*”<sup>337</sup>

En el próximo bloque vamos hablar como desarrolla este proceso en que la ciudad pasa de objeto de investigación a objeto de reflexión utilizándose de un lenguaje multidisciplinar en la escultura contemporánea. Para ello presentamos algunos proyectos personales realizados en Salvador de Bahía, Brasil, y otros realizados aquí en la Comunidad Valenciana, España, en paralelo a la investigación de la tesis.

---

<sup>336</sup> GASQUET, Joachin. Citado por SAMANIEGO, Alberto Ruiz. Op. Cit. p: 21

<sup>337</sup> Citado por Jaume Plensa. Entrevista a Gilbert Perlein. Op. Cit. p:69

## **2. Análisis y reflexiones de algunos proyectos personales realizados**

### **2.1 Desde Salvador de Bahía, Brasil. Buscando una Identidad**

Teniendo la ciudad de Salvador como investigación poética, nuestros proyectos consisten en reflexionar en torno al entrelazamiento de sus paisajes y la cotidianeidad de sus habitantes. La ciudad y sus contrastes paisajísticos, materiales y contextuales, la ciudad de piedra reflejada en la ciudad espejada en los cristales y aceros de la ciudad contemporánea. La riqueza y la pobreza. La religiosidad, la materialización de sus creencias, datos que cogemos como construcción de la identidad y de la memoria de la ciudad. Dentro de estas cuestiones fueron desarrollados los siguientes proyectos:

#### **2.1.1 PROYECTO I. LA ESCULTURA COMO IDENTIDAD DE LA CIUDAD**

TEMA: **La escultura como identidad de la ciudad**

OBRA: **“La escultura no contexto urbano da cidade de Salvador”**

(La escultura en el contexto urbano de la ciudad de Salvador).

PRESENTACIÓN : **Museo Carlos Costa Pinto. Salvador, Bahía**

ANO: **1995**

En los años noventa nuestra relación con la ciudad sigue un camino sistemático a través del curso de Master en Artes en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía, cuando realizamos el trabajo de disertación cuyo tema fue **“A escultura no contexto urbano da cidade de Salvador”** (La escultura en el contexto urbano de la ciudad de Salvador).

Este trabajo fue realizado entre los años 1992 y 1995. Para ello fue planteada una investigación sobre la historia de la ciudad desde su fundación por los portugueses y también un análisis crítico en torno de los espacios de la ciudad y los monumentos escultóricos, existentes, desde los tradicionales de función histórica - de homenaje o celebración - hasta los más modernos, donde estudiamos los aspectos estéticos y contextuales, analizando su relación con el entorno y con la identidad de la ciudad.

La propuesta tenía como objetivo investigar la relación de los monumentos escultóricos con la identidad de la ciudad de Salvador, saber el grado de interrelación de la escultura con el espacio de ubicación y cómo las esculturas contribuían para una mayor valorización del espacio público y la personificación de la ciudad. Y a partir de esos estudios, plantear cinco proyectos de esculturas integradas al contexto del ambiente elegido para su ubicación.

En el desarrollo de la investigación detectamos que existen lugares públicos/privados que ocupan grandes áreas del espacio urbano de la ciudad, pero aislados de ella. Son espacios donde el binomio capacidad de uso y capacidad de significación está desequilibrado, y su identidad, su diferencia, se sacrifica a la indiferencia, al aplastamiento funcional, al intercambio comunicativo.

Esos espacios aislados de su entorno constituyen un mundo autosuficiente. Anulan su contexto. No comparten nada con él ni tampoco requieren nada de él para su funcionamiento. Son las infraestructuras, las tramas de viviendas en serie, los contenedores de consumo y producción. ¿Qué hacer?

Según Pablo Ocampo Failla “... *el espacio público debe ser repensado de una vez por todas a partir del programa que acoge*”<sup>338</sup>  
Para ello, es necesario definir la especificidad del contexto en que se actúa. Para Augusto Ponzio “*El espacio urbano debe poder estar completamente abierto a la comunicación, no debe contener residuos inaccesibles, debe poder recorrerse por completo y alcanzar cada uno de sus puntos...*”<sup>339</sup>

Para nosotras, formando parte de un gran contenedor de producción del conocimiento en el campo del arte y conscientes de la necesidad de abrir un canal de comunicación entre estos espacios resolví actuar con lo que tengo en mi dominio práctico: la escultura. Considerando el arte como un medio de contribuir a la formación del individuo, a través del desarrollo de su sensibilidad y percepción, y acreditando en la función de la obra de arte como un objeto activo y dinámico, capaz de comunicar, despertar y provocar infinitas reacciones en el público.

Partiendo de estas reflexiones fue realizado un estudio en la ciudad para elegir los espacios de intervención y su importancia en la ciudad, según su valor histórico, social, cultural y ecológico. Por tener

---

<sup>338</sup> FAILLA, Pablo Ocampo: Periferia. La heterotopia del no-lugar. Ediciones A+C, Santiago de Chile, 2002. p. 69.

<sup>339</sup> PONZIO, Augusto: Tempo de comunicazione della produzione capitalista e spazio urbano. Mimesis, Milán, 1994.

contextos distintos, los espacios suscitarán soluciones diferenciadas, siendo necesaria una investigación de cada uno de los lugares elegidos, analizándose sus características ambientales, históricas y sociales. Para ello fue realizado un breve recorrido histórico sobre la ciudad para el reconocimiento de los sitios elegidos para las intervenciones, y análisis de las intervenciones ya existentes en ellos.

### **Salvador de Bahía, su historia, su identidad y memoria**

La ciudad de Salvador de Bahía, primera capital de Brasil, fue fundada en 1549 para ser la sede del Imperio Portugués en el Nuevo Mundo, siendo capital del Brasil colonial hasta 1763, cuando cambió por la ciudad de Río de Janeiro.

De capital de colonia hasta metrópolis del siglo XXI, la capital de Bahía recorrió un largo camino de desarrollo. Salvador es hoy una de las principales ciudades de Brasil, con más de tres millones de habitantes, compuesta por el mestizaje entre negros, blancos e indios.

Por su condición de “ciudad fortaleza” fundada para proteger las tierras descubiertas, Salvador tiene un diseño urbano muy distinto de las otras ciudades brasileñas. Está dividida en dos partes: la ciudad baja y la ciudad alta; esta última edificada a 70 metros sobre el nivel del mar. En esta parte fueron construidos los fuertes, las iglesias, los conventos, los edificios públicos y los palacios. En la planicie que bordea el mar, la “ciudad baja”, funciona la mayor parte del comercio, las ferias libres, el mercado y el puerto.

Salvador fue construida de acuerdo con los proyectos traídos por el maestro de obra Luiz Dias que llegó junto con Tomé de Souza, haciendo aquí una casi replica de la ciudad de Lisboa y de la ciudad de Porto, las dos ciudades más grandes de Portugal. Así como ha dicho Marieta Alves:

*“ A exemplo de ambas fue fundada sobre una escapa alta dominando larga extensión del agua, para la defensa fue cercada de muros y fuertes. En el alto de las colinas, fueron reservados para las iglesias y conventos, a los edificios públicos y solares, al paso que el comercio funcionaba en el bajo a cerca del puerto, dividiendo así en ciudad baja y ciudad alta”<sup>340</sup>.*



256. Salvador de Bahía, Brasil. Vista parcial de la Ciudad Baja y Ciudad Alta, y el extensor que hace el traslado entre las dos ciudades.

<sup>340</sup> ALVES, Marieta. Fundação da Cidade do Salvador da Bahia. Edições Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, RJ, 1967. p.7

Con el pasar de los años la ciudad ha crecido por la vinculación gradual de núcleos aislados formados por las fundaciones individuales y arbitrarias de capillas, casas o mercados. En el día 2 de julho de 1823, Bahía se tornó independiente del dominio portugués.

Así la ciudad de Salvador surgió y se desarrolló prematuramente en la historia nacional, que se implica en una estructura urbana muy antigua en relación a otras ciudades brasileñas con desarrollo más reciente. El crecimiento poblacional no era expresivo: de 1900 hasta 1940 la población pasó de 206.000 hacia 290.000 habitantes.

De capital de la colonia à metrópolis del siglo XXI, la capital de Bahía ha recorrido un largo camino de desarrollo, siendo hoy un de los principales centros de Brasil. Los siglos hicieron más bella, más joven y más atrayente, refugio de todas las creencias, lugar de misterios y leyendas. La capital de Bahía se destaca como una de las ciudades que reúnen algunos de los más bellos paisajes del país. Ya decía Pedro Calmon: *“Es preciso mirar Salvador con ojos de artista, corazón romántico, inspiración de poeta, nostalgia de soñador y análisis retrospectivo del entusiasmo cívico.”*<sup>341</sup>

La combinación de riqueza en el período colonial y estancamiento en el período subsiguiente, aliada a factores geográficos de recortes del litoral, fue responsable por la preservación del importante acervo arquitectónico y urbanístico del Centro Histórico, conocido como “Pelourinho”. Hoy patrimonio de la humanidad reconocido por la UNESCO.

---

<sup>341</sup> REBOUÇAS, Pedro Calmon. Paisagens de Salvador no século XIX. Imprensa Oficial da Bahia. (Coleções Estudos Baianos), 1979,p.15

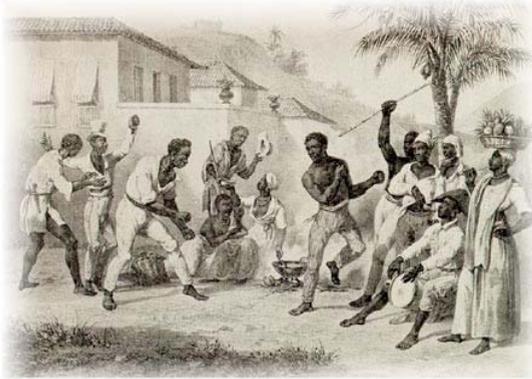


257. Salvador. Bahía, Brasil. Centro histórico, Siglo XVII, Patrimonio de la Humanidad. Fue totalmente restaurado en los años 1990.

Así la ciudad de Salvador, hoy con más de tres millones de habitantes divididos entre ricos y pobres, blancos y negros, católicos y no católicos, generación de la mezcla de razas que ocurre entre los blancos, negros e indios, es palco de una cultura especial, proporcionada por la sensibilidad de una población alegre y capaz de cultivar sus herencias culturales presentes en la comida, en la música, en la danza y en la religiosidad.

El candoblé, la capoeira, las fiestas populares son presencias del encuentro de estas herencias culturales. La Fiesta del Señor de Bonfim, marco del encuentro de las culturas africanas y portuguesas, mezclando lo sagrado y lo profano, es mantenida hasta hoy por los

creyentes tanto de la religión católica como de la religión del cadomblé.



La capoeira, lucha y danza de origen africana, herencia de los esclavos, es mantenida hasta hoy por los afro descendientes de Bahía.

258. Debret. Dibujo siglo XVII



259. La capoeira, una cultura de Bahía para el mundo. 2006



260. La ofrenda de flores en la Fiesta del Señor de Bomfim desde el siglo XIII...



261. ...continua hasta nuestros días. Fiesta del Señor de Bonfim. 2007

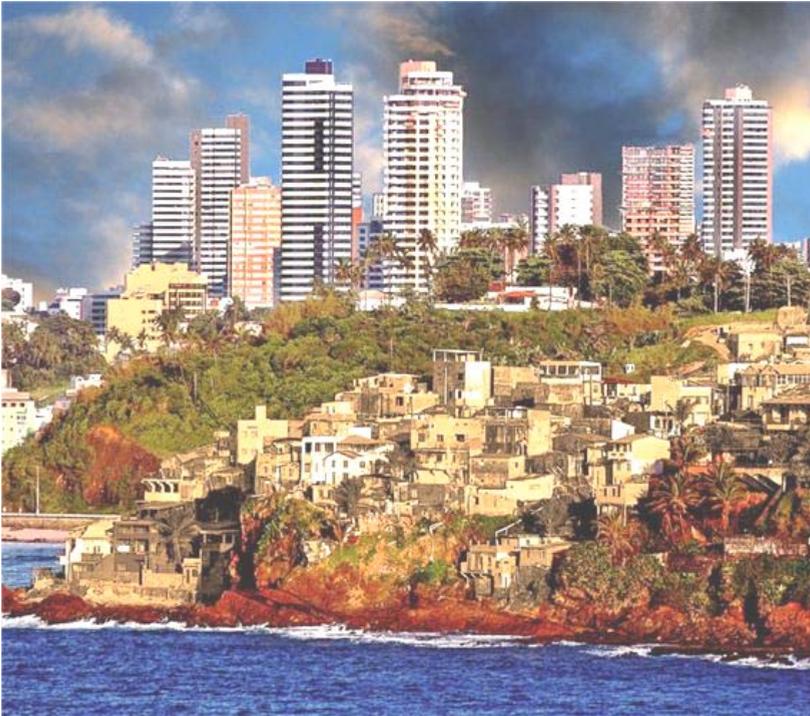
Al lado del Salvador antigua está el Salvador moderno, creando un gran contraste de colores, estilos y materiales. Sus bellos paisajes hacen de la capital de Bahía uno de los principales centros turísticos del país.



262. Salvador colonial del siglo XVI y Salvador contemporánea del siglo XXI

Pero, marcada por su carácter de ciudad histórica y por su condición de ciudad moderna, convive con dos grandes problemas, preservar la ciudad antigua y dar personalidad a la ciudad moderna. Pues, igual a todas las grandes ciudades en la contemporaneidad, la ciudad de Salvador también es víctima de la evolución radical del último siglo, responsable de las transformaciones de sus rasgos e identidad. Así, su estructura urbana se presenta fragmentada.

Estas modificaciones son generadas por una serie de recorridos: el crecimiento desordenado, la falta de organización de la circulación de los automóviles, el elevado número de migraciones y de los desplazamientos de población, la confrontación entre la riqueza y la pobreza.



263. Salvador de Bahía. 2006. Centro de la ciudad. Tejido urbano compartido: población rica (los rascacielos) y población pobre (las favelas).

La característica fuerte de la ciudad hoy es la gran infiltración de los barrios pobres en las áreas de población rica. En las últimas décadas han crecido mucho estas invasiones, y se puede observar cómo las favelas (que representan las desigualdades socioculturales) están separadas mediante las barreras electrónicas de las viviendas lujosas o los guardianes de los edificios. Generándose así el crecimiento de la violencia que se traduce en sufrimiento para ambas partes: la población rica sufre la violencia física de la población pobre, la cual, a

su vez, sufre la injusticia, la indiferencia y la exclusión social. La comunicación entre ellas es inaccesible.

### **Salvador: Ciudad de los contrarios**

Después del recorrido por la ciudad y constatar la fuerza de los contrarios que predominan en ella, como ha dicho el escritor Jorge Amado: “... *rica e pobre, el antiguo y el novo, ángeles y diablos, el sagrado y el profano, el barroco y el agreste, o blanco y el negro,*” *terreiro de candomblé*” y *la iglesia...*”<sup>342</sup>; el primer paso para la concepción de las esculturas fue buscar una forma que representase esta energía, con el objetivo de producir a partir de este símbolo, un conjunto de esculturas para ser ubicadas en los sitios elegidos para las intervenciones y que tuviera una unidad formal, o sea, que las esculturas producidas como formas independientes entre si formasen en el conjunto un todo coherente.

Haciendo una vasta investigación fue elegida la forma del símbolo yin-yang, que alude a los principios contrarios de la filosofía china, y que según Donis A. Dondis es un ejemplo perfecto del contraste simultáneo, dinámico tanto en su simplicidad como en su complejidad y movimiento.

La dinámica del yin – yang está en todo lo que mueve la vida, todo en la naturaleza se puede clasificar a partir de estas dos energías contrarias, pues la oposición de estos principios se refleja en la necesidad natural de controlarse mutuamente. Ellos se oponen mutuamente al mismo tiempo que mantienen una relación de mutua dependencia. De esta relación se genera el movimiento continuo.

---

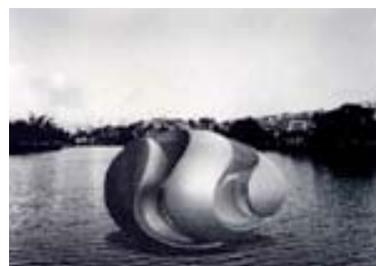
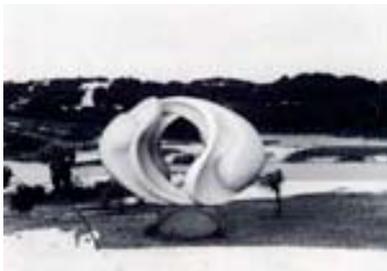
<sup>342</sup> REBOUÇAS. Pedro Calmon. Op. Cit. p.17

Aplicando esto a la filosofía de la ciudad de Salvador corresponde la relación de las energías de consumo y sostenimiento que hacen el equilibrio de la ciudad a pesar de las transformaciones radicales y contrarias.

Los estudios formales de las esculturas desarrolladas a partir de la forma del símbolo yin-yang, posibilitaron una expansión de nuestra creatividad en la elaboración de las piezas adecuadas a cada uno de los espacios, según sus interrelaciones y consonancias plásticas. El yin – yang está siempre en movimiento donde las energías opuestas se subdividen infinitamente como todo proceso de vida que se transforman continuamente.

Basado en estos estudios fueron realizadas cinco esculturas para cinco espacios distintos de la ciudad: Praça Municipal (Plaza del Ayuntamiento), donde la escultura reflejaba en su superficie lisa el contraste arquitectónico, el antiguo y el moderno, que conforma la plaza. Para la playa fue creada una pieza con alusión a los movimientos contrarios del agua y del viento. Otro espacio elegido fue una gran laguna que tiene el contraste en el color de la arena que es muy blanca y el color del agua que es muy oscura.

Un otro proyecto fue estudiado para el agua de un grande dique existente en el centro de la ciudad y el quinto proyecto que fue ideado para el Campus Universitario en el barrio de Ondina, este fue el único realizado en dimensión monumental ( cinco metros de altura), los otros se quedaron en dimensiones más pequeñas ( entre uno y dos metros).



264. Nanci Novais. Fotomontajes, esculturas concebidas para espacios de la ciudad de Salvador, Bahía. Resina poliéster con pintura automotiva. 1995

Para explicar nuestras reflexiones y la realización de las piezas, hablamos aquí del proceso de investigación como proceso creativo del monumento que fue realizado para el Campus de la Universidad Federal de Bahía, titulada “Pilar del Conocimiento”, considerando que la metodología siguió igual para todas, o sea, primero el estudio del sitio de ubicación y, a partir de ahí la creación de la obra, buscando siempre la integración de la forma con el contexto ambiental, con el objetivo de crear una identidad con el lugar.

## El Pilar del conocimiento

El monumento “Pilar del Conocimiento”, está ubicado en el Campus de la Universidad Federal de Bahía, en el barrio de Ondina. El proyecto consistió en la realización de una escultura monumental, con función simbólica de personificar el lugar de ubicación que es el espacio ocupado por la Universidad Federal de Bahía, en el barrio de Ondina en la ciudad de Salvador de Bahía , Brasil, con el sentido de crear en este espacio “indistinto” aislado de la población que vive a su alrededor, un intercambio comunicativo.

El barrio de Ondina en Salvador es un modelo típico del espacio urbano de las grandes ciudades del mundo contemporáneo, como bien define Marc Augé:

“... Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales, donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados, donde el hábité de los supermercados de los distribuidores automáticos y de la tarjeta de crédito se renueva con los gestos del comercio de “oficio mudo”, un mundo así prometido a la individualidad solitaria...”<sup>343</sup>

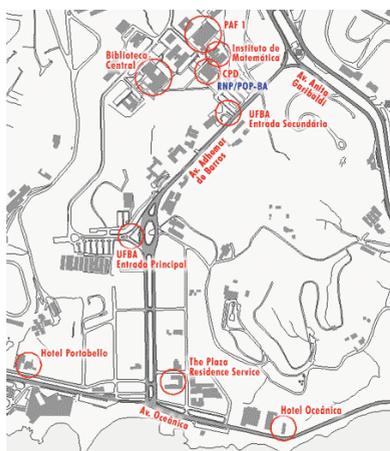
Así este barrio no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, en él están las grandes cadenas de hoteles, los clubs de vacaciones y las grandes viviendas lujosas; y a

---

<sup>343</sup> AUGÉ, Marc. Los no-lugares. Espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Gedisa Editorial, Barcelona, 2004, p. 83.

sus alrededores, están las viviendas inhumanas, las favelas, de la población muy pobre. Y ocupando la mayor área del barrio está el

Campus de la Universidad Federal de Bahía con su mundo aislado de todo eso, generando con esta indiferencia un espacio cerrado al ciclo comunicativo-productivo en sí mismo, mientras a su alrededor vive una población carente de asistencia y conocimiento. Con esto, como ha dicho Marc Augé *“El vacío se instala entre las vías de circulación y los lugares donde se vive, o entre la riqueza y la pobreza, un vacío que unas veces se decora y otras veces cae en el abandono, o en el que hacen su madriguera lo más pobre de entre los pobres”*<sup>344</sup>



265. Mapa del Campus de la Universidad Federal de Bahía en el barrio de Ondina, en la ciudad de Salvador de Bahía

En el sentido de eliminar el vacío, la separación entre la Universidad y la población que vive en su entorno, fue planteado el proyecto de creación de una escultura monumento, cuya función simbólica es el poder de reflejar o expresar el papel de la Universidad al servicio de la producción y reproducción del conocimiento en la colectividad y a partir de ahí, contribuir para el desarrollo de una interacción entre las

<sup>344</sup> AUGÉ, Marc: El tiempo en ruinas. Gedisa Editorial, Barcelona, 2003, p. 105.

comunidades interna y externa a la Universidad, acreditando ser el arte un medio de establecer la comunicación y el entrelazamiento necesario para construir y tensar un nuevo tejido urbano, sin violencia, sin separación, sin incertidumbre, creando la identidad del lugar tan necesario para el equilibrio entre el hombre y su medio ambiente.



266. Vista parcial del barrio de Ondina en Salvador de Bahía, en el cual se ve el Campus de la Universidad tomando todo el plano frontal de la fotografía y al fondo los grandes edificios.

La escultura cuya estructura formal se presenta como un “eje”, una “columna”, es una alusión a la columna vertebral que es el eje del cuerpo humano, que sostiene y da firmeza. “Pilar”, según su significado encontrado en el diccionario, también es “cosa o persona que sostiene o da firmeza a algo”. Así, basado en esas reflexiones, fue creada la estructura de la escultura símbolo de la Universidad

denominada “Pilar del conocimiento”, representación del papel de la universidad como espacio contenedor de producción y reproducción de conocimientos, base de sustentación de la vida del hombre.



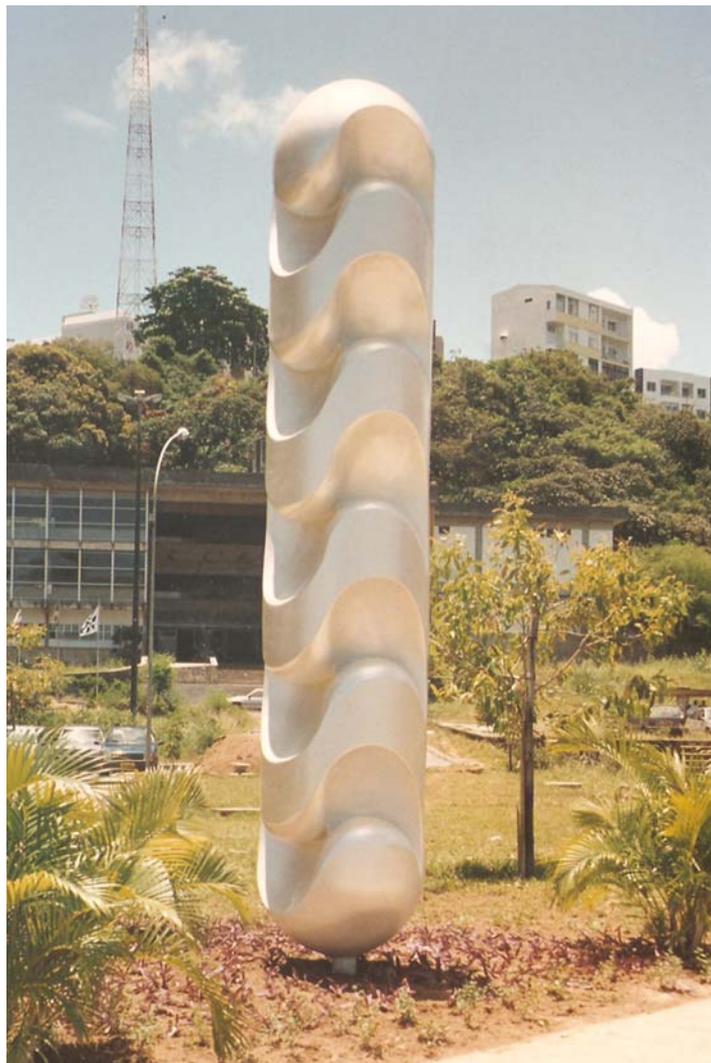
El ritmo curvilíneo de movimientos continuos y contrarios, explorando la relación vacío-lleno, fue inspirado en el símbolo de la filosofía china Ying-Yang, símbolos de los principios contrarios en la teoría del universo que envuelve a la humanidad.

La Universidad Federal de Bahía comporta las cinco áreas del conocimiento: Área I, Técnica – Área II, Ciencias de la Salud – Área III, Ciencias Sociales y Jurídicas – Área IV, Humanidades y Área V, Artes. Estas áreas del conocimiento están representadas en los espacios vacíos de la forma escultórica como alusión

al vacío mediano, necesario para el funcionamiento armonioso entre las fuerzas contrarias, o sea el par Ying-Yang. Sin él, el ying y el yang estarían en una relación fija de oposición; serían sustancias estáticas y amorfas.

“Pues el vacío mediano, que habita el par ying-yang, habita también todas las cosas; al insuflarles aliento y vida, las mantiene en relación con el vacío supremo, permitiendo que accedan a la transformación interna y a la unidad armonizadora”<sup>345</sup>

<sup>345</sup>FRANÇOIS, Cheng: Vacío y plenitud. Ediciones Siruela, 1993.



N. Novais. "Pilar del conocimiento" Vaciado en resina de poliéster con fibra de vidrio. 5 m x 1 m de diámetro  
Campus da UFBA, Salvador, Bahía, Brasil. 1995

Así, buscar la integración de las comunidades con el medio en que viven, transformar la Universidad en el centro viviente, el lugar de formación de los influjos, de los intercambios, son los objetivos principales de la implantación de la escultura en el espacio elegido.

En la conclusión de este trabajo, fue detectado en la ciudad de Salvador la insensibilidad de los poderes públicos con relación a la estética urbana. La falta de una política cultural deja a los artistas fuera del planeamiento y de la construcción de la ciudad; en consecuencia, ésta se torna visualmente pobre, los monumentos que existen no son preservados y los espacios nuevos carecen de buenos proyectos que puedan contribuir para que la ciudad tenga más personalidad y más presencia de su identidad y memoria.

Y fue a partir de esta situación que surgieron en mí los interrogantes ¿Que es la ciudad para mí? De que manera la ciudad forma parte de mi obra? ¿Cuál es el papel del artista hoy en la ciudad? ¿Cómo puede el arte interactuar como antídoto de uno de los problemas de la ciudad contemporánea, como es la pérdida de su identidad y memoria? Cuestiones que me llevaron a realizar nuevos proyectos, buscando nuevas reflexiones y nuevas formas de actuación, siempre preocupada con el mensaje y el diálogo con la ciudad y sus habitantes.

Así, entre los años 1999 a 2002 realizamos el proyecto titulado “Janelas da cidade ( Ventanas de la ciudad). Este trabajo forma parte del proyecto de intercambio llevado a cabo con los países sudamericanos, Bolivia (1999-2000) y Perú (2001-2002), con exposiciones efectuadas en La Paz, Lima y Salvador.

### **2.1.2 PROYECTO II. Ventanas de la ciudad. Entre lo público y lo privado**

**TEMA: La ciudad a través de sus ventanas**

**OBRA: “JANELAS DA CIDADE. ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO” (Ventanas de la ciudad. Entre lo público y lo privado)**

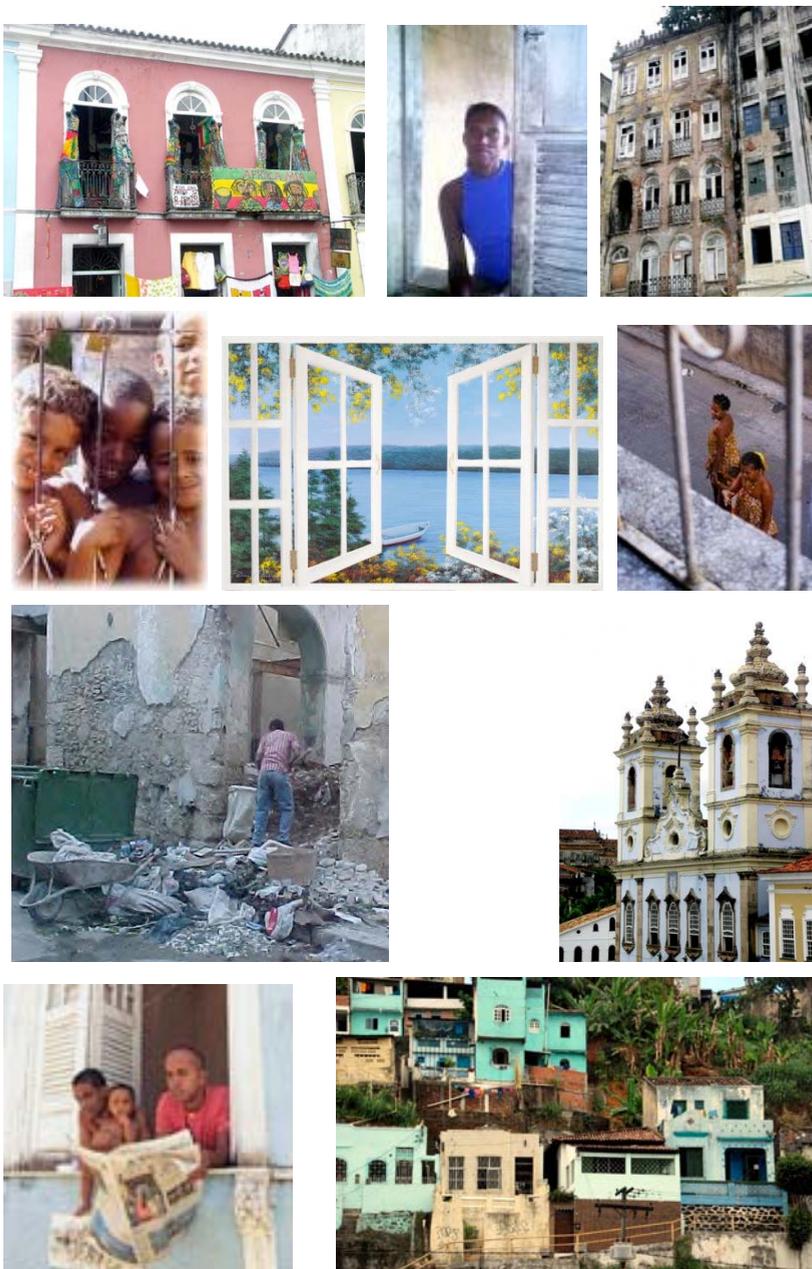
**Video-instalación presentado en La Caja de la Cultura, La Paz, Bolivia**

**ANO: 2002.**

Este proyecto consistió en la realización de un video-instalación construido a partir de las cuestiones en torno a la trama urbana de la ciudad de Salvador, teniendo las ventanas como medio de proyectar los diferentes puntos de estos entrelazamientos entre los espacios públicos y privados, la ventana como pantalla, enmarcando un lugar, una vida, un tiempo, un recuerdo, esperanzas y desesperanzas, alegrías y tristezas, el trabajo y el ocio, el espacio social y lo privado.

La ciudad se muestra a través de las ventanas. Ventanas de las construcciones coloniales del centro histórico, ventanas de las viviendas más modernas, ventanas de edificios de lujo y también de las ruinas, ventanas de la religiosidad y ventanas de las favelas y de los barrios de la periferia, ventanas del cárceles como señas de libertad y ventanas del hospital, una esperanza de vida.

La instalación fue compuesta por diez ventanas reales, de estilos y contextos diferenciados. Dentro del marco de las ventanas eran proyectadas imágenes de lo cotidiano del lugar de origen de cada una, significando su horizonte cerrado.



268. Nanci Novais. Imágenes del proyecto “Janelas da cidade. Entre o público e o privado”. (Ventanas de la ciudad. Entre lo público y lo privado) Salvador, Bahía. Brasil. 2002



267. N. Novais. Ventanas de la ciudad. Fotografía. 2002

Estas ventanas urbanas muestran un horizonte saturado, el paisaje no es más aquello que se observa a distancia. Ahora está todo mucho próximo, no hay profundidad en las imágenes. Los elementos semánticos del paisaje urbano son destacados del contexto y reorganizados según diferentes posiciones y escalas, así, liberados

del compromiso de registro, del vínculo con acontecimientos determinados, ellas pueden aspirar otras situaciones, otros significantes, permitiendo contar otras historias, otros pasados, construir otras identidades.

Ventanas como interticios. Es en los interticios que las identidades se forman, considerando el que ha dicho Hall Foster: “*La identidad es siempre construida a través de la memoria, la fantasía, la narrativa y el mito*”<sup>346</sup>, deberíamos pensar la identidad como una producción, nunca está completa y que se constituye dentro de la representación.

El conjunto de las ventanas con las proyecciones en la instalación reúne la suma de los signos de identidad de la ciudad. La acumulación de ventanas e imágenes refleja la acumulación de los paisajes y pasajes del cotidiano de la ciudad de Salvador contemporáneo, conformando memorias y construyendo identidades.

---

<sup>346</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Akal. Madrid, 2001. p. 704

### 2.1.3 PROYECTO III. BANCOS PÚBLICOS EN LUGARES PRIVADOS

TEMA: **Asientos: Lugares de ausencias**  
OBRA: **“BANCOS PÚBLICOS: LUGARES DE AUSÊNCIA, ASSENTOS DE MEMÓRIA” (Bancos Públicos: Lugares de ausencia, asientos de memoria)**  
**Intervención: Museo Carlos Costa Pinto, Salvador, Bahía**  
ANO: **2004**

“Asientos: lugares de ausencia” realizado en 2004, fue una propuesta del grupo de investigación coordinado por la profesora Dra. Viga Gordilho, donde cada artista participante tenía que elegir un objeto cuya función era el asiento. La intención era aflorar la presencia-memoria de los “asientos como lugares de ausencia” a través de una intervención del arte contemporáneo en el Museo Carlos Costa Pinto en la ciudad de Salvador de Bahía, Brasil.

En este sentido nuestro trabajo fue en torno a la pérdida de la función del BANCO PÚBLICO, mobiliario urbano siempre presente en las plazas y jardines de las ciudades formando parte del contexto y sirviendo como punto de encuentro de la gente, como ha comentado la investigadora Fátima Fontinelli: “ *La vida social comenzaba en los bancos de jardín*”.<sup>347</sup>

Los bancos en este caso actuaban como “asientos lugares de presencia”, pero hoy en muchas ciudades debido a las grandes transformaciones ocurridas en sus espacios públicos, la relación del

---

<sup>347</sup> FONTINELLI, Fátima. O mobiliário na cidade de Salvador do século XIX. Conferência realizada no Museu Carlos Costa Pinto. Salvador, Bahia, Brasil. 2003.

hombre con la ciudad ha cambiado, principalmente con respecto a las plazas y jardines, pues estas transformaciones afectaran directamente el carácter y la función de estos espacios.

Antiguamente la plaza era el lugar del *estar-juntos* por razones de amistad, políticas o comerciales, según Suzana Gastal, *el “estar-juntos” tras simultáneamente el juego, la charla y otros intercambios simbólicos entre las personas creando una identidad y señas de memoria en el lugar<sup>348</sup>*. Así salir de casa y estar en el espacio público con otras personas era lo que constituía la génesis de la ciudad.

La plaza se desmaterializó con la expansión masiva de las ciudades en la contemporaneidad, y la ciudad de Salvador con su desarrollo desmesurado también sufrió estas transformaciones, sus plazas y jardines hoy son espacios desiertos o meros espacios de tránsitos debido al ritmo acelerado de la vida contemporánea, nadie tiene tiempo.

Con base a estas reflexiones fue desarrollado el proyecto donde sacamos del propio objeto del discurso – el banco – el objeto artístico. Así el banco, como objeto real, tal como es, se interpone entre la idea y el mensaje, el significado y el significante del discurso del momento construido como arte.

El proyecto partió de la idea de apropiación de tres bancos de una plaza de Salvador, de donde fueron retirados y llevados para el espacio de exposición del Museo Carlos Costa Pinto, a ejemplo del comportamiento de Robert Smithson cuando sacaba los objetos de

---

<sup>348</sup> GASTAL, Suzana. Op.CIT. p: 214

sus sitios naturales y llevaba para un espacio de exposición con el objetivo de dar mayor visibilidad a su mensaje. En el espacio del museo los bancos transformados en objetos de reflexión, pierden su función de asiento y asumen un nuevo significado. El museo pasa ser un “*no site*” para los bancos que tienen ahora otras funciones que es desarrollar en el espectador la mirada reflexiva sobre la historia y su memoria en relación a su función en la ciudad.



270. N. Novais. Un no site” . Los bancos empaquetados y instalados en el Museo Carlos Costa Pinto. Salvador. Bahía, Brasil. 2004

El espacio del museo como “*no site*” interrumpe la energía de las cosas para contemplar su historia. Es la intención del museo exorcitar y aprisionar la vida de los objetos, de las cosas, fijar y congelar, para que el público pueda tener la mirada impuesta sobre el objeto y poder analizarlo independiente de su contexto, de su lugar original, de este modo el objeto se torna un objeto de estudio y reflexión.

De acuerdo con la propuesta del proyecto los bancos fueron trabajados siguiendo una concepción dual, por eso el título “ **Bancos Públicos: Lugares de ausencia, asientos de memoria**”, en este sentido ellos se presentan embalados también en una dupla interpretación: EMBALAJE COMO PROTECCIÓN – en el sentido de aflorar la necesidad de proteger la memoria de la ciudad, y EMBALAJE COMO IMPEDIMENTO DE ACCEDER AL BANCO – en el sentido que los bancos en los espacios de la ciudad hoy están impedidos de ser utilizados, se tornaron “Asientos: Lugares de ausencia”.



271. Obstáculo I. “Barreras Invisibles”. El banco en una caja de cristal

Con esta intención los embalajes son los interrogantes que generan los obstáculos que impiden la relación del hombre con el espacio de

la ciudad. ¿Por que el hombre contemporáneo no hace uso de los bancos de las plazas y jardines de las grandes ciudades? ¿Es por miedo a la violencia? ¿De exhibirse? ¿Evitar el contacto con la gente? Estas son las **Barreras Invisibles**. Para hacer alusión a estas preguntas fue utilizado el cristal como embalaje/impedimento.

Otra cuestión es que el paisaje urbano contemporáneo se tornó un vasto lugar de transito, no se puede contemplar más el paisaje de la ciudad no hay tiempo, las personas están con prisas, todo acontece al mismo tiempo, son las tramas del simultaneo y del sucesivo. A estos interrogantes los denominamos de **Tramas Urbanas**, para ello utilizamos embalaje de hierro tramado.



272. Obstáculo II. "Tramas Urbanas" . El banco en un tramado de hierro

La tercera cuestión es la constante transformación de las plazas , las interminables construcciones y destrucciones de los ambientes

urbanos que impiden hacer uso del lugar a los habitantes de la ciudad cambian las costumbres buscando otras alternativas del hogar, es el impedimento por la **Mudanza de Paisaje**. La caja de madera fue el embalaje elegido, aludiendo al hecho del continuo traslado del mobiliario urbano como acontece con los bancos públicos.



273. Obstáculo III. “ Mudanza de paisaje”. El banco en un tramado de madera

La utilización de los materiales, el cristal, el hierro y la madera, fue con la intención de retener en el objeto artístico el efecto de perecedero, de fragilidad de las cosas y del propio hombre a través del tiempo. El cristal que se rompe, el hierro que sufre la oxidación y la madera que se queda envejecida. Esta fragilidad de estos materiales corresponde a la no perennidad del paisaje urbano, que siendo también un embalaje de lo cotidiano de la ciudad, es vulnerable a los cambios del tiempo. Y en la medida que el paisaje

sufre estos cambios, la ciudad se aflora como permanencia a través de su memoria, así preservarlas es transformarlas en Ciudades Asientos: Lugares de Presencia.



274. N.Novais.Bancos empaquetados. Intervención en el Museo Carlos Costa Pinto. Salvador, Bahia. Brasil, 2004

Así, diferentes de los “*ready mades*” de Duchamp, objetos que cuestionaban el propio arte, los bancos sacados de su contexto original fueron reorganizados según otras funciones, con un nuevo significado en el sentido de proponer reflexiones e interrogantes en el público que, imposibilitado de sentarse, es instigado a repensar sobre el espacio de la ciudad en la contemporaneidad y la relación del hombre con ella, entendiendo y considerando que el papel del arte en la contemporaneidad es tornar las cosas visibles, llamar la atención de las imágenes que se pierden en la saturación y en la velocidad del mundo contemporáneo

## **2.2 Paisajes Valencianos. La ciudad como teatro del recuerdo**

En 2004 el cambio de ciudades, de Salvador para Valencia, en España, donde nos quedamos para hacernos el curso de doctorado, generó otras reflexiones y otras incógnitas, tanto en relación al espacio de la ciudad como también en relación al desarrollo de nuestro proceso y producción artística.

Valencia fue la primera ciudad que hemos vivido fuera de Brasil, y por lo tanto ha causado en nosotros un impacto muy fuerte, todo era novedad en nuestra mirada, especialmente su antigüedad y la monumentalidad de sus construcciones.

La primera reacción fue hacer comparaciones entre las dos ciudades, Valencia y Salvador, lo que era parecido lo que era distinto, lo que tenía una y no tenía la otra...Después descubrir que no tenían nada que ver estas comparaciones tratándose de ciudades distintas, empezando por la edad de cada una, es igual que comparar una niña pequeña con una mujer que ha vivido mucho. Valencia del año 138 antes de Cristo y Salvador de Bahía del año 1549 después de Cristo. A Valencia con casi dos mil años de civilización frente a Salvador tiene que ser mirada como una señora independiente, joven y valiente. Señora por su tiempo de civilización; joven por las ganas que tiene cada día de estar más bella y valiente por el coraje de seguir junto al desarrollo y las transformaciones del mundo.

Así dejando la Salvador jovencita, llena de misterios, leyendas y una historia a construir, empezamos a investigar Valencia, reconocer las cosas buenas y las cosas malas, cosas que forman parte en la vida de cualquier ciudad, cosas que no están en las fotografías postales ni forman parte de sus guías de informaciones a los turistas.

La investigación empieza entonces con los paseos por la ciudad, demarcando sus puntos de atención para nosotros, la identidad del lugar. Buscar la Valencia de los versos de Blasco Ibáñez, la Valencia de las pinturas de Joaquín Sorolla y la Valencia contemporánea en las estructuras de Calatrava.

En la primera búsqueda hemos encontrado la Valencia de muchas iglesias con sus cúpulas azules y sonidos fuertes de las campanas, y nos ha recordado al famoso escritor estadounidense Ernest Hemingway, ¿ *Por quién doblan las campanas* (de Valencia)? La Valencia de sus grandes puentes que vive a solas sin el famoso río Turia, expulsado de la ciudad desde 1957 por causar daños a través de sus avasalladoras riadas. Valencia y sus Torres imponentes y Puertas monumentales dando pasajes al desarrollo de la ciudad, Valencia del barrio del Carmen, del Centro Histórico, del Mercado Central, del pescado y de las naranjas. Valencia del Corte Inglés y Valencia de los mercadillos. En Valencia hay una Plaza Redonda y muchas cuadradas, otras rectangulares, en la mayoría de ellas hay bellas fuentes ¿sería para amenizar la falta del río en la ciudad? No, seguro que son las aguas del río que vuelven para disculparse a Valencia por causarla tantos daños. Está también la Valencia del fuego, de las mascletás y de los castillos, Valencia de las Fallas y de las procesiones, del cielo de azul intenso y del sol que brilla a las ocho de la tarde, Valencia de todas estas cosas y otras cositas

más...Valencia es la tercera ciudad de España, donde es conocida como la “joya del Mediterráneo”.



275. Plaza de la Virgen  
La arquitectura antigua



276. Plaza del Ayuntamiento  
Arquitectura moderna  
Fincas construidas entre los años  
1950 y 1960



277. Ciudad del Arte y de las  
Ciencias. La Valencia del nuevo  
milenio. Inaugurada en el año  
2003

La ciudad es el ámbito social y socializador por excelencia, en el punto en el que se cruzan todas las manifestaciones culturales,

pasadas y presentes, y estilos desde el tradicional al moderno, y la arquitectura que no es ajena a nada de lo que se pasa en cada momento de la ciudad, va impregnando todo y toda la ciudad impregna a la arquitectura. Así los conjuntos arquitectónicos de Valencia son testigos de su existencia y resistencia, hoy comparten juntas sus historias y sus memorias la ciudad antigua, la ciudad moderna y la ciudad contemporánea.

Como una ciudad antigua ella es depositaria, por excelencia, del acervo del pasado, de su historia, trazos de memoria. En este sentido lo que más ha despertado nuestra atención fue la Valencia de las ruinas, hermosas ruinas, donde están cristalizadas su historia y sus memorias, pues en ellas están las huellas de una vida como cicatrices abiertas que se exponen y se imponen al tiempo, resistiendo siglo tras siglo como testigos de muchas luchas, con muchas victorias y también con muchas derrotas.

*“Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro” ... “Con todo, el tiempo no queda totalmente abolido, ya que la presencia de las ruinas evita que el paisaje se abisme en la indeterminación de una naturaleza sin hombres”<sup>349</sup>*

A través de sus ruinas y monumentos la ciudad conserva marcas significativas de la relación de cada momento con el tiempo y el espacio.

---

<sup>349</sup> AUGÉ, Marc. El tiempo en ruinas. *Ibíd.* p. 45



278. Torres de Serrano. Valencia, 1920



279. Torres de Quart. Valencia, 1920

Cuando andamos por una ciudad histórica miramos las construcciones antiguas y las construcciones del tiempo presente en el mismo paisaje. Y constatamos la fragilidad del tiempo presente, ya en ruinas, en contraste con las fortalezas de las ruinas de las construcciones antiguas.

En la Valencia contemporánea encontramos la convivencia de ruinas de las construcciones seculares, y ruinas de las construcciones de un pasado reciente, una delante de la otra, en silencio compone el paisaje de la ciudad, un paisaje en construcción y destrucción, entre el apocalipse y la resurrección. Paisajes que hablan de un pasado glorioso y de un presente decaído, pasajes continuos de un tiempo a otro, de una dimensión a otra, imágenes acumuladas como un sitio arqueológico contemporáneo.



280. Solar en ruinas. Valencia, 2007

En las ruinas de muchos solares, aún con restos de los interiores, trozos del revestimiento del cuarto de baño, de la cocina, señales de un cuadro que se quedó por muchos años colgado en la pared, una ventana rota, reflejan perfectamente la vida de la ciudad en que el interior y el exterior, el pasado y el presente, la intimidad

personal y la vida pública se mezclan constantemente.

A través de estos restos de un baño o de una cocina, intentamos imaginar el resto de la casa, las personas que vivían en ella, personas que era parte de una comunidad que pasó por ahí y dejó un poco de su memoria. Como ha referido Ángel Llorente: *“Benditas las ruinas porque en ellas están la fe y el odio y la pasión y el entusiasmo y la lucha y el alma de los hombres”*.<sup>350</sup>

Para Nelson Brissac Peixoto, una ruina es todo lo que está próximo a desaparecer, aunque hasta desaparecer la fuerza de su presencia incide en el pasado que está presente en los escombros y en las fisuras de las paredes corroídas por el tiempo. Así, las ruinas son fragmentos del pasado formando parte del paisaje presente como columna vertebral sobre la que descansa nuestro ámbito social y cultural.

Es esta Valencia, **la ciudad como teatro del recuerdo**, donde todo actúa como referentes significativos de su historia que ha compartido con nosotros muchos momentos de procesos y realizaciones en los últimos cuatro años.

Durante este período fue desarrollándose en paralelo la investigación y la creación de las obras. Un trabajo constante, pues cuando salía del laboratorio vivo que es la ciudad nos quedaba en casa para continuar el trabajo, ahora no solo mirando las cosas sino pensando en lo que hemos visto y en el que hemos sentido, analizando imágenes fotografiadas tecnológicamente y reflexionándolas con las imágenes fotografiadas mentalmente.

---

<sup>350</sup> LLORENTE, Ángel. Véase [www.masdearte.com/bienaldealencia/item\\_pronta](http://www.masdearte.com/bienaldealencia/item_pronta)



281. Centro histórico de la ciudad de Valencia. Fotografías. 2007

De ese proceso se generaba la creación, considerando que la creación artística empieza a partir de las imágenes mentales formadas a partir de las imágenes reales. Por eso, como ha dicho Manuel García Guatas, *“Cezane, Van Gogh y Gauguin pretendían establecer la diferencia que existía entre las cosas que se piensan y las cosas que se ven, y que importaba más la imagen mental que la visual con la que el mundo se ofrece a nuestra percepción.”*<sup>351</sup>

Aprovechando que el arte contemporáneo es un gran laboratorio de experimentación de nuevas modalidades en las manifestaciones artísticas visuales, y considerando que el lenguaje escultórico es un lenguaje que abrió mucho su campo de actuación en la diversidad del arte hoy, nuestra práctica de realización de las obras siguió caminos

---

<sup>351</sup> GUATAS, Manuel Garcia. *Paisaje y Arte*. ABADA Editores, Madrid. 2007 p. 86

diversificados, siempre teniendo en la mente la idea de la obra, el mensaje que esta va a pasar a la gente. Recordando al artista Christian Boltanski:

*“...al artista sólo basta una idea, esta idea puede ser trabajada de diversas maneras, es como hablar de un viaje, cada vez hablamos de forma diferente, con más elementos, con menos elementos, el importante es que estos elementos hagan parte realmente de la viaje y no esté ahí sólo para componer un espacio.”<sup>352</sup>*



282. Piezas en arcilla. Procedimiento cerámico. 2004

Así, hemos desarrollado un proceso de producción muy libre y abierto a los nuevos procedimientos escultóricos, aprendiendo, descubriendo y también creando métodos. Y dentro de estos nuevos procesos en las prácticas escultóricas contemporáneas nos aproximamos mucho a la utilización de los materiales y procedimientos cerámicos. Una práctica que encontramos hoy al servicio de poéticas de muchos

---

<sup>352</sup> BOLTANSKI, Christian. Taller del artista. IVAM. Generalit Valenciana, Valencia. 2008

artistas contemporáneos, un proceso que permite posibilidades de experimentación, incluso su libertad creativa en los procesos de manipulación del barro, sin preocupación por la técnica tradicional de la cerámica, y que su trabajo sea resultado de la aplicación de la técnica tradicional de la cerámica.

En este periodo, junto al trabajo de investigación de la tesis, realizamos algunos proyectos dentro del tema abordado - **Las poéticas urbanas en la escultura contemporánea. Actitudes de preservación y rescate de la identidad y memoria de la ciudad**, estos trabajos fueron fundamentales para las reflexiones en torno a los estudios desarrollados en la parte teórica.

Entre los proyectos realizados elegimos tres para mostrar como fueron idealizados y cómo se ha desarrollado nuestro proceso de investigación como proceso creativo, o sea, la ciudad como proceso y el proceso como obra, analizando y reflexionando sobre cada etapa del trabajo propuesto y el resultado obtenido en cada uno de ellos. Los tres trabajos presentados aquí fueron expuestos al público y están registrados en publicaciones de catálogos y/o DVD.

De estos tres trabajos, dos son proyectos individuales tales como: **“Espacios visibles, espacios de memoria”**, intervención realizada en el Castillo de Denia – Denia, 2006, como parte del evento EstiuArt Intervenciones. El proyecto **“Libros como pasajes de memoria”**, presentado en la exposición “Un transitar per la memoria “ realizada en el Palau Ducal dels Borja – Gandia, 2006.

Y el otro se trata del proyecto **“Palacio de los cuatro vientos”** que dividimos momentos de la creación y realización con el artista

Evaristo Navarro. Este proyecto es de gran importancia para nosotras, pues formó parte del evento de arte público “VII Cabanyal Portes Obertes 2005 – Art i Ciutadania, realización de la Plataforma Salven el Cabanyal, con la propuesta de evitar la destrucción de la historia y de la memoria del barrio.

Así, a seguir, presentamos cada uno de estos proyectos revelando los procesos y operaciones adoptadas en sus construcciones, analizando y reflexionando sobre sus propuestas y resultados obtenidos en cada uno de ellos.

Siguiendo los procedimientos adoptados en los trabajos realizados en Salvador de Bahía, también en estos proyectos, como proyectos de “*site specific*”, empezamos por conocer los aspectos físicos, sociales y históricos de los lugares de intervención y la importancia de esto en la vida de la ciudad hoy.

De este modo, el primero proyecto se refiere a la importancia del barrio del Cabañal para la historia de la ciudad y la necesidad de su preservación como referencial de la identidad y de la memoria de su población. En el segundo trabajo, teniendo como *site specific* el Castillo de Denia, ubicado en la ciudad de Denia, Alicante/ Comunidad Valenciana, la intervención fue realizada en el sentido de valorar la función de defensa del Castillo en la Denia antigua, acentuando la necesidad de la defensa de la memoria en la Denia contemporánea, invadida hoy por los especuladores y empresarios del juego inmobiliario. El tercero trabajo, es la intervención hecha en el espacio interno del Palau Ducal dels Borja. Esta intervención resalta la importancia de la ciudad de Gandia en preservar este

espacio como mantenedor de recuerdos y señas de su historia, datos imprescindibles para la construcción de la memoria de sus habitantes.

Así por orden cronológica de realización empezamos presentando el trabajo “EL PALACIO DE LOS CUATRO VIENTOS”, realizado en 2005.



## 2.2.1 PROYECTO I. VALENCIA UN PASADO AMENAZADO

TEMA: **Arte y ciudadanía**

OBRA: **EI PALACIO DE LOS CUATRO VIENTOS**

Intervención en una casa del conjunto histórico del barrio del Cabanyal, amenazada de demolición por el Ayuntamiento

ANO: **2005**

Como ya sabemos, las ciudades contemporáneas viven un eterno proceso de construcción y destrucción de sus paisajes sin ningún criterio o respeto a un lugar histórico importante para la preservación de la memoria y la identidad del lugar. Muchas veces ese proceso ocurre para atender a un progreso impuesto por intereses políticos y especulaciones empresariales, que siguen siendo habituales mismo después de la instauración de la democracia, pues muchas decisiones políticas no cuentan con la necesaria opinión de la población, ni de arquitectos, técnicos e historiadores especializados. Como comenta Carlos Pérez:

“Es un hecho que, en el siglo XX (y ahora mismo, en los albores del XXI), la política y la arquitectura, en la mayoría de ocasiones, han mantenido opiniones contrarias y posiciones enfrentadas. Es necesario señalar además que, en muchas situaciones, los ciudadanos en general, sobre todo los colectivos afectados por una decisión política, se han organizado y manifestado su discrepancia. Pero también es algo muy habitual que, finalmente, se materialicen las ideas de los políticos.”<sup>353</sup>

La ciudad de Valencia, como tantas otras, vive ese proceso por todo el siglo XX, empezando un poco fuerte a partir de los años veinte y en especial manera, más feroz, durante los años 1950 y 1975. A finales

---

<sup>353</sup> PÉREZ, Carlos. *Patrimonio*. Revista LARS CULTURA Y CIUDAD, N° 9, Issebooks, Valencia, Mayo 2007. p: 27

de los años veinte la ciudad conoció una notable remodelación en su paisaje arquitectónico marcado por los edificios de estilo moderno. El cambio urbano, realizado en muy poco tiempo, pareció radical y sorprendente, pero generando comentarios favorables como el de Mateo Santo director de la revista Popular Film, que ha dicho en una visita a Valencia en septiembre de 1930:

*“Valencia, la joya levantina, remozada, modernizada, con sus rascacielos de doce y catorce pisos, con sus anchas avenidas, con su dinamismo de gran ciudad que se agrada por momentos en un ansia de igualarse a Barcelona, su hermana mediterránea, y de achicar a Madrid, la corte de España”<sup>354</sup>*

Pero este nuevo paisaje que nace va destruyendo muchos de sus símbolos históricos, construcciones emblemáticas y condenando tantas otras que ya están en la eminencia de desaparecer de pronto, como ocurre en la actualidad con el barrio del Cabañal, un patrimonio histórico de la ciudad, amenazado por cuenta del desarrollo turístico gerenciado por acciones políticas y especulaciones empresariales.

El barrio del Cabañal surge cuando llegan en la zona los primeros pescadores y se asientan para vivir de la pesca. Era el siglo XIII, a partir de ahí la aldea se desarrolla. Con la colaboración de Jaime I, los pescadores empiezan a edificar, construyendo pequeñas barracas en primera línea de mar formando el Barrio de Pescadores, que pasó a llamarse ,en el siglo XV, Cabañal.

Del siglo XIII hasta finales del siglo XIX el Cabañal fue un pueblo independiente, constituyendo en 1836 el nuevo Ayuntamiento, dando origen al Pueblo Nuevo del Mar, dividido en dos bloques: el Cabañal

---

<sup>354</sup> Ibídem

y el Canyamelar. En 1897 el Pueblo Nuevo del Mar pierde su independencia cuando es incorporado al Municipio de Valencia.

Con todas estas transformaciones el Cabañal continua siendo el barrio de los pescadores, manteniendo las características de sus orígenes, como la modalidad de la pesca, conocida como **“pesca dels bous”**, considerada como la más típica del litoral.



283. Pesca dels bous en el Cabanyal. Valencia, 1920

Esta modalidad de pesca generó la construcción de las “cases dels bous”, una construcción peculiar, con dos partes fundamentales: en una parte vivían las personas que cuidaban de los toros, en la otra, que funcionaba como un coral, se quedaban los toros. Otra característica que distingue el barrio es la trama urbana reticulada, derivada de las construcciones de las barracas de los pescadores.

Del Cabañal del siglo XIII al Cabañal del siglo XXI, han pasado siete siglos, han ocurrido muchas cosas, el Cabañal ha vivido y sobrevivido

muchas luchas. En un principio sobrevive al fuego, siempre una amenaza por la facilidad de incendio que ofrecían los materiales que construían las barracas – la paja y la madera seca. Después las luchas con el mar, con el agua que invadía sus terrenos y llevaba casi todo, siguen las luchas con las persecuciones administrativas, las luchas con las guerras y con las epidemias y, todavía no se ha acabado de luchar, pues desde el año 1998 el Cabañal vive una pesadilla – la prolongación de la Avenida de Blasco Ibáñez hasta el mar, atravesando su historia y destruyendo la trama urbana y toda señal de identidad del barrio, pues está ahí todo el conjunto histórico con edificaciones centenarias, donde concentra toda la memoria de un pueblo, como la “Casa dels Bous” y la “Lonja de Pescadores”.



284. La Lonja de los Pescadores. 2002



285. Casa dels Bous. 2006

La Lonja de los Pescadores cumplirá en el año próximo un siglo de vida, cien años de historia, ahora amenazada, condenada por el poder público, el Ayuntamiento de Valencia, que sin ningún respeto a la democracia a la ciudadanía y a la memoria de una población quiere derribarla para construir un pasaje hasta el mar. Junto con ella desaparecerán 1651 viviendas del barrio y como consecuencia la destrucción de su trama urbana y social.



El proyecto de la prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez nace en el año 1998 y junto con él nace la “Plataforma Salvem el Cabanyal”, plataforma de reacción al proyecto del Ayuntamiento de Valencia, formada por vecinos, comerciantes, partidos políticos y entidades culturales.

286. Plan del barrio.

En rojo el área condenada

La Plataforma Salvem el Cabanyal sostiene que si el proyecto se realiza será la destrucción de un Conjunto Histórico de gran importancia para la ciudad de Valencia. Y, partiendo de que toda acción sobre el barrio debe respetar sus características humanas, sociales, históricas y arquitectónica, la Plataforma ha exigido, durante estos diez años de lucha, la elaboración de un Plan de Rehabilitación con participación ciudadana.



287. El Cabanyal después del resultado de la justicia. Imagen de archivo.

Desgraciadamente, después de diez años de lucha, el 12 de marzo de 2008, el Tribunal Supremo ha determinado la legalidad del proyecto del Ayuntamiento. Pero la Plataforma seguirá firme en contra y defendiendo los principios de sus acciones a favor de la preservación del barrio del Cabañal-Cañamelar.

Formando parte de las acciones y manifiestos contra este plan, desde el comienzo están las acciones de los artistas a través del evento “Cabanyal Portes Obertes” ( Cabañal Puertas Abiertas), un proyecto de intervención artística para la rehabilitación del barrio, creado por los artistas que viven y que tienen sus talleres en el Cabañal, creyendo ser el arte un medio de visibilidad y de llamar la atención de la gente a la realidad de los problemas, el arte como mediador entre los colectivos sociales y el público, como afirma uno de los coordinadores del proyecto y comisario de la exposición Emilio Martínez:

*“Cabanyal Portes Obertes es un proyecto que surge del colectivo de artistas que residen y tienen sus talleres en el Cabanyal como una contribución a la lucha de la Plataforma desde el ámbito del arte, y con unos objetivos claramente definidos: servir de altavoz a los problemas del barrio tratando de que lleguen al mayor número de personas posible y generar una imagen capaz de mostrar la verdadera complejidad y gravedad de esta situación, que contrarreste los intentos de silenciamiento de las autoridades locales y la instrumentalización de los medios de comunicación por parte de los promotores del Plan.”<sup>355</sup>*

---

<sup>355</sup> MARTINEZ, Emilio. El Cabanyal. El arte de resistir. Entrevista a Mona Meinhof, . Verse en [www.ladinamo.org](http://www.ladinamo.org) , febrero 2006



288. "Intervenciones artísticas realizadas en la calle y en las casas de los vecinos del barrio. Imágenes del evento "Cabanyal Portes Obertes". realizado en el año 2003. Archivo

Las intervenciones de los artistas acontecen tanto en las calles como dentro de las casas de los vecinos, en lo público y lo privado, que los fines de semana son transformadas en espacios de exposición y

aproximación entre artistas, espectadores y vecinos del barrio, todos con el mismo deseo y propósito “SALVAR EL CABAÑAL”, acabar de una vez con esa pesadilla constatación de la demolición, dejando a las personas que viven en el barrio en total señal de alerta, sin perspectiva de futuro, además de sufrir las amenazas de destrucción de su pasado y el agobio de la espera, para lo bueno o para lo malo, en el presente.

Creemos que la memoria y el conocimiento de las culturas es la base de todo entendimiento entre los seres y la sociedad, el desprecio y la destrucción de esta memoria anula todo eso. Así nosotros como artistas debemos con nuestros modestos medios oponernos a esta violencia de destrucción generalizada, pues, como sugiere el pensamiento de Antonella Dase :*“La teoría de que el arte por el camino de la revolución social o espiritual, iba a cambiar el mundo, ya no funciona. Está reconocido que podemos utilizar el arte para “denunciar”, “molestar” y reflexionar una vez más en la relación posible entre la política artística y la acción política.”*<sup>356</sup>

Con la intención de contribuir con la lucha de la “Plataforma Salvem el Cabanyal” y reforzar esta conciencia en los ciudadanos para el problema en cuestión, nos planteamos un proyecto de intervención para el evento “ CABAÑAL PORTES OBERTES 2005” ART y CIUDADANIA, el cual forma parte de este trabajo de tesis por considerarse una obra importante, tratándose del tema abarcado en ella.

---

<sup>356</sup> DASE. Antonella. Carlos Garaicoa, Arquitecturas Urbanas. Verse en [www.soitu.es/antonella\\_121239450.html](http://www.soitu.es/antonella_121239450.html).

La instalación titulada “PALACIO DE LOS CUATRO VIENTOS” nació como propuesta del Grupo Zona, un proyecto con autoría dividida entre nosotras y el artista Evaristo Navarro. La nuestra intención con este proyecto fue señalar la importancia de la rehabilitación y conservación del barrio del Cabañal, debido el grado de valor que tiene su historia para la memoria y la identidad de la ciudad de Valencia y sus habitantes. Para ello el proyecto fue planteado en torno a la historia de los pescadores, pues fueron ellos, en el siglo XIII, los primeros habitantes del lugar, cuando allí llegaron con sus familias para vivir de la pesca, dejando para siempre sus impresiones grabadas en el barrio.

El espacio elegido para la realización del trabajo tuvo como intención crear una confrontación entre el espacio físico, el espacio memoria y el espacio del arte. Con esta intención el trabajo estaba ubicado en el espacio interno de una casa donde antiguamente funcionaba el taller que fabricaba y restauraba las velas de los barcos de los pescadores, conocida en la época como el “*Palacio de los cuatro vientos*” por eso el título del trabajo.



289. La casa donde se quedó la obra

La elección de esta casa sirve también como una invitación para el público conocer o visitar uno de los espacios de memoria de la antigua villa de los pescadores que, como la “Casa dels Bous” y la “Lonja de pescadores”, está

también condenada.

Esta casa integrou al nuestro proyecto por ser ya un espacio que pertenece a la historia y la memoria del Cabañal y por las características del piso elegido para la ubicación de la obra. Un espacio decaído, desierto



y estéril, sin indicación de actividad humana. Es un espacio que rememora su existencia anterior, donde sus paredes, su tejado y su suelo reflejan las distintas capas e impresiones depositadas por el lento proceso del tiempo, un tiempo sin prisa, como si mantuviese una relación emotiva con el pasado y espera, con ganas de que ese pasado ocupe otra vez su lugar.



290. Vista general del espacio con la obra instalada

Objetivando generar diálogos, indagaciones y ejercitar la memoria de los ciudadanos para una mayor reflexión sobre la cuestión de destrucción de las señas de identidad de una ciudad, la intervención, como un paisaje de un fragmento del tiempo, actúa como una llamada de atención, como un reclamo.

La obra compone un paisaje, un paisaje de la memoria, compuesta por tres situaciones: la **primera situación** es como una excavación que hace aparecer un sitio arqueológico, donde un esqueleto de un barco de pescadores funciona como una especie de un gran depósito de memoria, cargado de objetos y cosas deterioradas por el tiempo actúan como recuerdos de un cotidiano de mucha lucha y resignación con la vida, con la supervivencia entre la mar y la tierra, entre dos amores, la pesca y la familia.

En un otro espacio presenta **una segunda** situación donde hay muchos libros que se acumulan como detritos de un mundo que se acaba. Libros corroídos por el tiempo, cuyos textos e imágenes aparecen como paisajes velados, borrados, remitiendo a la problemática materialidad de los paisajes y que ya no existen más o están amenazadas a desaparecer.

La **tercera situación** remonta a las mujeres que trabajaban en el mantenimiento de las velas de los barcos, la costura, las reformas, los arreglos, así este espacio de memoria está hecho de pequeños detalles que componían el universo de aquellas mujeres, que muchas veces se entretenían con el trabajo como medio de pasar el tiempo a espera de su hombre de vuelta de los brazos de la mar.



291. 1ª Situación. El Barco de los pescadores



292. Detalle de la obra



293. Detalle de la obra



294. 2ª Situación. Los libros como inventarios de la memoria



295. Detalle de la obra



296. Otro ángulo de visión



297. 3ª Situación. La costura

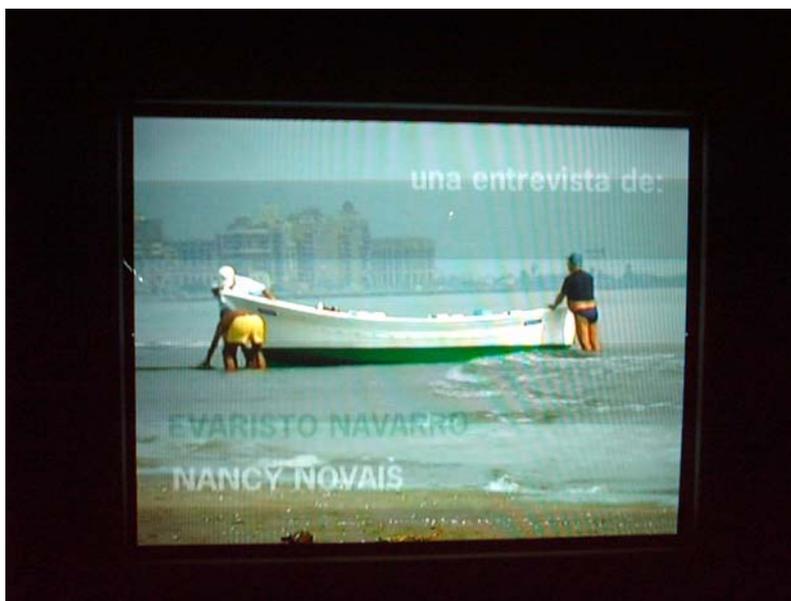


298. Detalle de la obra



299. Detalle de la obra

En este trabajo contamos con la participación de los artistas Carmen Marcos y Carlos Barragán realizadores del video con los pescadores del Cabañal siendo entrevistados por el artista Evaristo Navarro. La presentación del video es otra situación en la instalación.



300. Video: Carmen Marcos y Carlos Barragán. Valencia. 2005

Entrevista a los pescadores del Cabañal. Evaristo Navarro y Nanci Novais.

Así el diálogo e interacción espacio/obra se da por la confrontación del tiempo pasado y del tiempo presente, el espacio real y el espacio construido por el arte. Esta confrontación indica la imposibilidad de recuperar lo que no existe más, sólo recordar, y esta recordación hecha a través de la creación artística tiene como objetivo convertirse en un recurso que sirva de reflexión para suscitar medios de evitar que los espacios de la ciudad presente se tornen en un futuro próximo espacios de eterna recordación.



## **2.2.2 PROYECTO II. Castillo de Denia, el testigo de una ciudad**

TEMA: **Temps i Memòria**

OBRA: **“ESPACIOS VISIBLES, ESPACIOS DE MEMORIA”**

Intervención realizada en el Castillo de Denia.

ANO: **2006**

En el año 2006 presentamos una intervención escultórica en un sitio específico del Castillo de Denia titulada “Espacios visibles, espacios de memoria”. Esta obra fue una de las intervenciones del Proyecto EstiuArt Intervenciones, evento organizado por el Grupo Reüll, grupo de artistas e intelectuales, organizadores y divulgadores del arte contemporáneo hace más de quince años.

Participando del núcleo – Temps i Memòria V – tema establecido para valorar la memoria del lugar, la obra fue concebida a partir de las características específicas del sitio elegido para la realización de la intervención - El Castillo de Denia - una fortaleza construida entre los siglos XI y XII, ubicada en la ciudad de Denia, provincia de Alicante que pertenece a la Comunidad Valenciana.

La ciudad de Denia, aunque contiene vestigios ibéricos, su población es de origen romano, debido a ser descubierta por los romanos en el siglo III antes de Cristo. Considerada una importante base naval durante el Alto Imperio, la ciudad de Denia gozó de un período de esplendor en el siglo I a.C. Entre los años 636 y 657 fue sede episcopal dependiente de Toledo.

Bajo el dominio musulmán alcanzó un momento culminante de su expansión y poderío. Como capital de la tarifa en 1010 convierte el reino en un importante centro marítimo y comercial. Después que pierde su independencia en 1091, Denia pasa a ser disputada y conquistada por muchos reinos como el de Aragón en 1244. Así, el Castillo fue escenario de muchos enfrentamientos para determinar la defensa de la ciudad.



301. Vista del muro del Castillo. El sitio elegido para la intervención.  
Dénia, España. 2004

El Castillo de Denia fue construido por los musulmanes entre los siglos XI y XII como fortaleza para la defensa de la ciudad. Por ser construido sobre construcciones anteriores su estilo se mezcla con una cantidad de estilos antiguos, conteniendo hasta vestigios romanos. Como fortaleza estuvo en uso durante varios siglos, pero llegando a un estado de ruina en el siglo XIX, motivo por el cual se rindió a las tropas francesas tras la invasión napoleónica, una Real

Orden decreta el abandono y el derribo de la fortaleza, lo que se evitó en parte el pasar a ser propiedad privada y después, pasando en 1952, a propiedad del municipio se inició la restauración que sigue hasta hoy.

Después de conocer un poco su historia y su importancia en la historia y en la memoria de la ciudad de Denia, el siguiente paso fue buscar el sitio para la creación de la obra en el cual el mensaje de la intervención se pudiera comunicar mejor. Fueron elegidos los ventanucos, ventanas pequeñas que puntúan uno de los antiguos muro del castillo.



302. Detalle del muro del Castillo de Denia con vista para la ciudad a través de las ventanillas. Dénia, 2006.

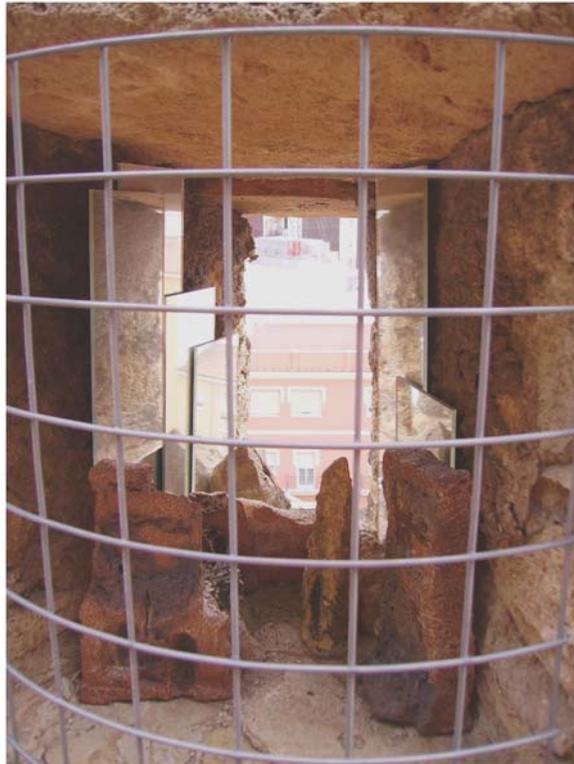
Así la obra fue compuesta por treinta mini instalaciones montadas en las pequeñas ventanas de este muro, funcionando como pequeños paisajes formados por casitas hechas en cerámica, aludiendo a las ruinas y pedazos de espejos que reflejaban las construcciones de la ciudad contemporánea.



Proyecto: **Temps i Memoria V**  
Obra: Espacios visibles, Espacios de memoria.  
Intervención: Castillo de Dénia.  
Dénia (Alicante)  
2006



Detalle



Detalle



306. El casco antiguo de la ciudad de Dénia

La obra simboliza el reflejo del pasado en el presente llamando la atención la necesidad de estas imágenes que están integradas en la ciudad como señas de su identidad y de su memoria, esencial para la personificación de lugar y, de ahí el equilibrio del ser humano que habita en él.



307. La ciudad contemporánea vista desde el Castillo de Dénia. 2006

308. **“Espacios visibles, espacios de memoria”**  
Intervención en el muro del Castillo de Dénia.  
Ciudad de Dénia. Alicante, España. 2006





Vista general de la intervención  
Dimensión: 30 x 1.50 cm.

Con la confrontación de las esculturas mínimas con los grandes monumentos, el espacio real y el espacio del arte, se inaugura un nuevo modo de ver el mundo sencillo de la memoria, proponiendo así un diálogo visible entre el hombre y la fragilidad de su entorno.

La propuesta de la intervención fue invitar al público a mirar el paisaje de la ciudad a través del tiempo, reflexionar sobre la necesidad de preservar la ciudad del presente respetando los signos del pasado. Los reflejos de la ciudad real en los espejos aproximaba a las dos ciudades, la antigua y la contemporánea, insinuando la integración de los tiempos, uno como continuidad del otro, formando parte de la misma historia.

Las pequeñas ventanas del muro en el castillo tenía la función de vigilar y resguardar la ciudad de las invasiones sorpresas, de los ataques de guerra, así apropiándose de esta función de vigilancia, el trabajo ahí instalado tiene la intención de aproximar la mirada de las personas sobre la ciudad de Dénia contemporánea, cargada de símbolos y signos de identidad y memoria, y resguardarla, pues Dénia continua siendo una ciudad amenazada, no por los reinos más poderosos de antiguamente sino por las invasiones del poder de las especulaciones inmobiliarias y por las guerras del empresariado turístico del mundo contemporáneo.

En este sentido la obra actúa como una señal de alerta, llamar la atención de la gente sobre la necesidad de resguardar la ciudad con todos sus tiempos y pasajes, esta es la función de los espejos en la obra, ellos reflejan un paisaje donde esta el tiempo pasado y el tiempo presente, lo histórico y lo natural.

### **2.2.3 PROYECTO III. Gandia y su memoria a través del Palau Ducal dels Borja**

**TEMA: Un transitar por la memoria**

**OBRA: “LIBROS COMO PASAJES DE LA MEMORIA”**

Intervención en la Sala Neogótica - Aposento

del Santo Duque / **Palau Ducal dels Borja, Gandia (Valencia)**

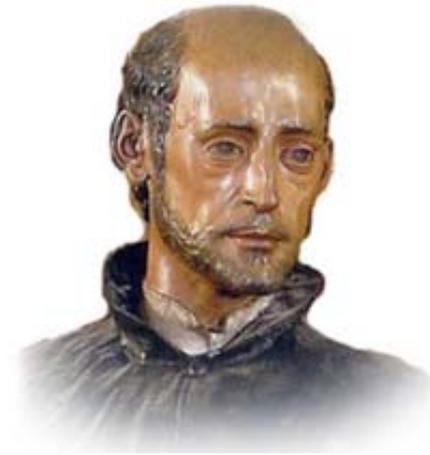
**AÑO: 2006**

La intervención titulada “**Libros como pasajes de la memoria**”, forma parte de la exposición “Un transitar por la memoria”, realizada en las dependencias internas del Palau Ducal dels Borja en Gandia en el año 2006.

El proyecto planteado juntamente con las artistas de Bahía, Bia Santos y Celeste Almeida, con coordinación del artista valenciano Evaristo Navarro, esta basado en la historia y la memoria del Palau Ducal dels Borja, con la intención de mostrar al público la importancia que tiene el Palau en la formación socio-histórico-cultural de la ciudad de Gandia.

La historia del Palau Ducal de Gandia se remonta a finales del siglo XIII y principios del XIV. En el siglo XV los Borja lo transformaron y convirtieron en su residencia, cuando en 1485 el cardenal Rodrigo de Borja, futuro papa Alejandro VI, compra para sus descendientes el ducado de Gandia, implantando la dinastía de los duques Borja que duró hasta el año 1740.

A lo largo de su existencia el edificio sufrió varias intervenciones entre ampliaciones y restauraciones, por eso no tiene un estilo definido, existen destacables vestigios del original palacio gótico de los siglos XIV y XV, algunas aportaciones renacentistas del siglo XVI, señales del barroco que también aparecen en las ampliaciones y transformaciones hechas entre los siglos XVII y XVIII y con las reconstrucciones de finales del siglo XIX y principios del XX añade detalles del estilo neogótico. Por haber sido residencia de los duques de Gandia y sobretodo por su relación con San Francisco de Borja, cuenta más su valor histórico y religioso que el valor artístico del edificio.



309. Imagen de San Francisco de Borja

Francisco de Borja nació en el año 1510, en el Palau Ducal dels Borja en Gandia, Valencia, convirtiéndose en 1540 el IV Duque de esta dinastía. Convertido religioso abdica del titulo y de toda vida de riqueza material. Ingresando en la Compañía de Jesús tiene una vida religiosa intensa por veinte dos años, cuando muere en el año 1572 a los 62 años de edad. En 1624 es

beatificado por el papa Urbano XIII y en 1671 es inscripto en el catálogo de los Santos por Clemente XI.

En el sentido de rescatar y preservar la memoria del que fuera General suyo y Santo, la Compañía de Jesús adquirió en una subasta

el edificio del palacio en estado de ruina en 1886. Siendo desde este tiempo hasta hoy la responsable de su conservación y lo ha convertido en un espacio vivo dentro de la ciudad, pues como ha dicho Joan Dolç: *“La memoria de la ciudad no puede limitarse a un mero inventario, sino que debe incluir las claves que han determinado su configuración actual.”*<sup>357</sup>

Actitudes como estas contribuyen para que determinados referentes de la ciudad permanezcan siglos o hasta milenios. En este sentido, como símbolo del poder y del prestigio a lo largo de siete siglos, el Palau Ducal dels Borja es uno de los monumentos más emblemáticos de la ciudad de Gandia, siendo al mismo tiempo protagonista y también testimonio fiel de los acontecimientos históricos y del desarrollo de la ciudad.

Hoy el Palau Ducal es el lugar donde la sociedad de la Gandia contemporánea se encuentra, sea por lo cultural, por lo religioso, por trabajo o por ocio, como explica su actual Director José Luís Ferrer: *“Pensamos que debíamos abrir el Palau para todo tipo de manifestaciones de difusión de ideas, de valores, de actos conmemorativos porque es uno lugar adecuado para ello.”*<sup>358</sup> En este sentido es importante él estar ahí, compartiendo con la ciudad momentos de presencias, de historias y recuerdos, contribuyendo para la formación cultural de una población y la preservación de la memoria de la ciudad.

---

<sup>357</sup> DOLÇ, Joan.

<sup>358</sup> FERRER, José Luís. Entrevista a Juanjo Benitez . Verse en [safoguia.com/noticias/entrevista/tabid/66/titular/FERRER...21/11/2007](http://safoguia.com/noticias/entrevista/tabid/66/titular/FERRER...21/11/2007)



310. Conjunto arquitectónico del Palau Ducal dels Borja. Gandia, Valencia.



311. Patio de las Armas. Palau Ducal dels Borja, Gandia. 2008

Considerando que la memoria y la identidad de una ciudad puede ser reclamada a través de una mirada respetuosa como la mirada de los de la Compañía de Jesús delante del que fuera su General y mayor responsable por su difusión en el mundo, el rescate y/o la preservación de la memoria y de la identidad de una ciudad también puede ser considerada desde una perspectiva romántica a través de una mirada melancólica a los referentes que han sobrevivido de cada época. En este sentido nuestra mirada volvió al tiempo de las pasajes y los paisajes de la historia del Palau como monumento, considerando que los monumentos dentro de una ciudad funcionan como referentes de identidad de una colectividad, recordando lo que ha dicho Ariadna Castellarnau, citado aquí en otro momento: *“...ellos son puntos fijos en medio del aspecto cambiante y dinámico del entorno urbano”*<sup>359</sup>.



312. Ciudad de Gandia contemporánea. 2006

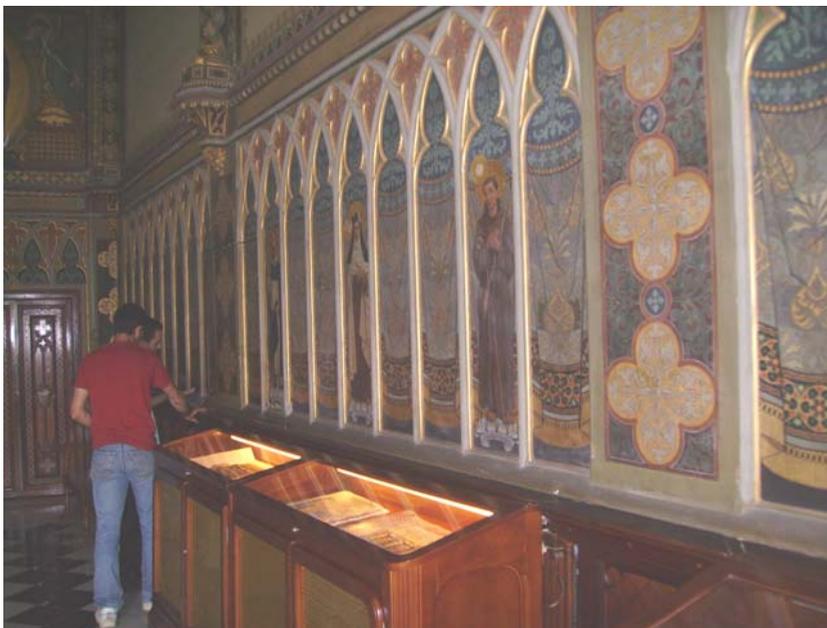
Así, el proyecto de la intervención realizada por nosotras, nació con la propuesta de realzar la importancia de la recuperación de la vida de un espacio que se encontraba totalmente en ruinas, abandonado y

---

<sup>359</sup> CASTELLARNAU, Ariadna. Op.Cit. p. 10

olvidado de su participación en la formación socio-cultural de la ciudad de Gandia, importante ciudad de la Comunidad Valenciana, cuando esta se encontraba en un período de expansión y desarrollo.

El espacio elegido para la intervención fue el Aposento del Santo Duque, antiguo despacho de IV Duque de Gandia, el Santo Francisco de Borja, por ser un espacio que contiene muchos libros antiguos, caracterizando un inventario, un espacio de memorias, registros de pasajes por la historia. En este sentido fue inspiración el conjunto de libros que componen la obra de la intervención.



313. N. Novais. La Intervención “ Libros como pasajes de memoria”. Sala Neogótica. Palau Ducal dels Borja, Gandia. 2006



313-A. La Intervención en la Sala Neogótica. Otro ángulo de visión



314. Detalle de la intervención



315. Detalle de la intervención



316. “Libros como pasajes de memoria”. Vista de la intervención



317. Detalle de la intervención "Libros como pasajes de memoria" 2006

Un libro es como un verdadero inventario del que se quedó en el mundo o del que intentamos salvar de la desaparición. En los libros encontramos pasajes y paisajes de mundos que no existen más o que están en extinción. Libros como depositarios de la historia, del recuerdo y de la memoria. El libro, un arte de traer al presente el pasado.

Actualmente el libro con toda su simbología y formas de presentarse es el elemento preferido por nosotras como medio de reflexiones en torno a la memoria. El libro siempre ha sido referencia para el proceso creativo de algunos artistas, en la contemporaneidad tenemos las grades bibliotecas del artista alemán Anselm Keifer, donde a través de sus grandes libros hechos de detritos, restos de la civilización contemporánea él reflexiona sobre la historia de las ciudades como medio para rescatar la memoria de una población. El artista Anselm Kiefer es uno de los artistas que ha sido estudiado en esta investigación por el motivo de aproximación de sus planteamientos con los nuestros tanto en relación a la poética como en el modo de realización de las obras.

Otro objeto utilizado en este trabajo como elemento simbólico fue la llave, la llave, como el libro, abre las puertas de los espacios todavía desconocidos, dando pasaje para nuevos caminos de la vida. La llave es el punto mágico de una construcción en ruina, cerrada y sin vida, cuando abre una puerta se da vida a un espacio. Y gracias a San Francisco de Borja las llaves del Palau Ducal las han buscado La Compañía de Jesús.



318. El libro y la llave. Elementos símbolos del mensaje de la obra. Detalle

Partiendo de estas aportaciones y reflexiones fueron creados diez libros en la técnica de cerámica, técnica elegida por ofrecer las condiciones y características que nos gustaría tener en las piezas, además de poder continuar trabajando en ellas después de la cocción.



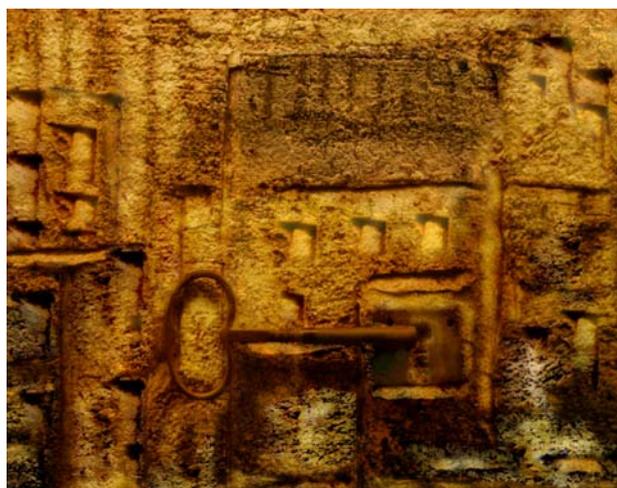
En este sentido la técnica de cerámica funcionaba como un medio de construcción de una estructura básica que podía ser acrecida de otros elementos que en nuestra concepción completaría la carga de

mensajes de la obra. Así después de este hecho en la cerámica el

libro es recompuesto con dibujos, collage de objetos, fotografías, aludiendo así la continua transformación de los paisajes arquitectónicos de las ciudad.



319. N. Novais. El libro en proceso cerámico 2006



320. El libro. Detalle trabajado. Cerámica, dibujo y objetos. 2006



321. N. Novais. El Libro como pasaje de memoria I. Cerámica con objetos.  
Valencia, 2006



322. N. Novais. El Libro como pasaje de la memoria II. Cerámica, dibujo y objetos. Valencia, 2006



323. N. Novais. El Libro como pasaje de la memoria III. Cerámica, cartón ,  
dibujo. Valencia, 2006



324. N. Novais. El libro como pasajes de memoria.  
Cerámica, metales. Valencia, España. 2006



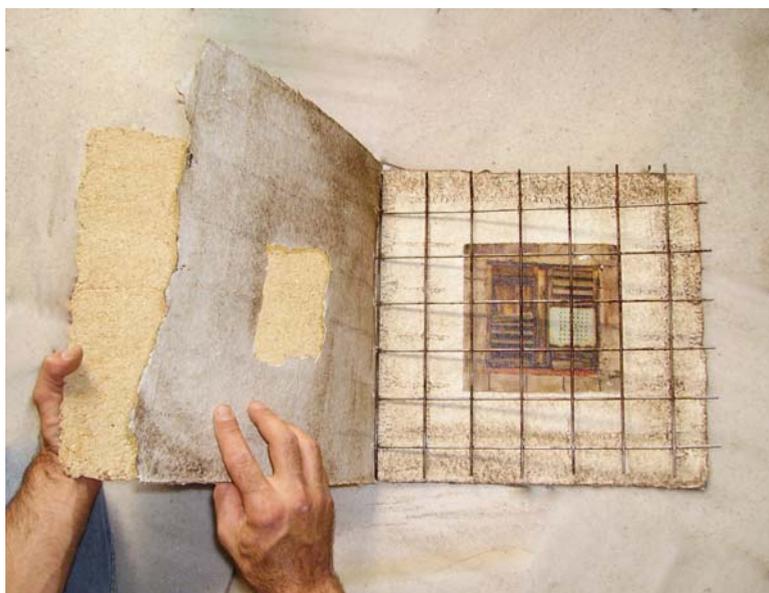
325. N.Novais. El libro como pasajes de memoria III. Cerámica, metales y fotografía.



326. N.Novais. El libro como pasajes de memoria V. Detalle. 2006  
La memoria de San Francisco Borja



327. N. Novais. El libro como pasajes de memoria IV. Cerámica, metal, dibujo y fotografía. 2006



Llegando al final de esta tercera parte del trabajo, donde desarrollamos un estudio sobre nuestros planteamientos y procesos de creación, se queda claro que nuestra aportación, en definitiva, aspira la realización de obras que reflejan un contrato de solidaridad y valoración a la memoria y la identidad de la ciudad, cuestionando a menudo el papel del arte en la sociedad y la posición del artista cuanto su responsabilidad de transformar comportamientos y actitudes del hombre en relación con su entorno, protegiéndolo y preservándolo.

Para ello fueron presentadas, analizadas y reflexionadas algunas obras artísticas realizadas por nosotras, donde a través de los estudios comparativos con los planteamientos de los artistas aquí estudiados, constatamos que estamos todos relacionados por medio de estos nuevos comportamientos socio-políticos en las prácticas escultóricas en la contemporaneidad, compartiendo experiencias común, incluso una visión del mundo en común, un mundo resultado de la fusión entre global y local, donde tanto importa los conflictos cercanos cuanto su constatación en cuanto que conflicto en la esfera global.

Así, considerando que la ciudad contemporánea es palco de esta fusión, donde los conflictos finalmente se ubican y se ven reflejados y contrastados, el papel del arte es doble, social y estética, en tanto que crítica urbana y praxis artística, donde las obras demuestran que sí es posible expresar crítica a través de la forma.

## Conclusiones

---

Creando que en las ciudades están las marcas de su historia, sus heridas, sus conquistas, sus evoluciones y revoluciones, y que la “nuestra memoria y la nuestra identidad están en juego cuando cambia la forma de la ciudad”, a lo largo de esta investigación trabajamos en la búsqueda de los argumentos necesarios para comprobar la gran actuación de las nuevas prácticas escultóricas como un medio de reforzar la imagen de la ciudad en el sentido de preservar y/o rescatar su memoria y su identidad, objeto de estudio de esta Tesis Doctoral.

Para ello recogemos algunos ejemplos específicos de prácticas artísticas contemporáneas en el lenguaje escultórica, que contribuyeron a la articulación de un contradiscurso a la evolución radical y desmesurada de las ciudades a partir de los años sesenta, período que elegimos para dar inicio esta investigación por constatar que estos años fueron años que tanto la ciudad como el arte pasa por grandes transformaciones, pues, al mismo tiempo que la ciudad vive un período conflictivo en su conformación paisagística, los artistas, atraídos por esta situación, ponen en práctica muchas de sus preocupaciones estéticas experimentando reformulaciones de gran

tendencia sobre el lugar físico del hecho artístico y el contexto espacio - temporal en el que se inscribe.

Pues las prácticas del arte a partir de los años de 1950, siguiendo con fuerza en los años de 1960 y 1970, han introduciendo el espacio en las discusiones del arte, desarrollando nuevas prácticas artísticas tales como el Environmental, los Happenings, el Installation Art, el Minimalismo, el Land Art y la noción artística de *Site Specific* planteada como manera de revisar críticamente un lugar específico. El arte empieza llamar para sí la tarea de análisis y construcción de la ciudad.

De este modo a partir de los años sesenta es visible la aceleración del paso hacia nuevas búsquedas en el ámbito de la praxis artística, específicamente hacia la superación de la condición objetual y autónoma de la obra de arte, abriendo caminos hacia un tipo de trabajo procesual y contextual, dinamizando la interacción del arte con el mundo real y, dentro de él, con el paisaje urbano.

Para acontecer isto fue preciso que el arte asumiese también nuevas reflexiones en este ámbito de actuación, abriéndose a un vasto campo de complejidad y de preocupaciones, teniendo en la filosofía el camino más apropiado para reflexionar sobre la condición del hombre en la relación con el mundo, que es donde el arte se fija con mayor intensidad, pues tanto el arte como la ciudad obliga el confronto con el otro y la interacción de los dos permite el confronto con el mundo. El arte permite ver el mundo desde otros puntos de vista, y en cada obra que realizamos o que miramos, en cada reflexión que hacemos se descubre un nuevo mundo, una nueva ciudad, un nuevo yo.

Esto acontece porque el arte en la contemporaneidad no es un proceso de comunicación simple y de sentido único, no se preocupa en fijar una simple dirección sino en generar un clima, un ambiente, un cuerpo de sensaciones y de percepciones que sitúan al espectador en otro lugar, cambiando su papel de simple contemplador o consumidor del arte para el de espectador participativo y reflexivo. Y la escultura abierta a estos desafíos, amplía el horizonte de sus posibilidades tanto estéticas como conceptuales y, desafiando su propia disciplina desde muchos frentes, asume la posición política del arte contemporáneo en los procesos histórico-sociales, tanto en lo referente a la reformulación de un discurso crítico como a la acción directa.

Así, los artistas en conexión con las teorías filosóficas, políticas, sociales y urbanas contemporáneas, desarrollan una nueva concepción de arte, pues, no podría dejar de ser portador de una comprensión que tuviera en cuenta la complejidad de los datos que funcionan como presupuestos. Ellos ponían de manifiesto discursos olvidados en el cotidiano de la ciudad, como por ejemplo, discutía sobre la memoria y la identidad del paisaje urbano y planteaba el evento artístico como apropiación del espacio público para la construcción de una ciudad hecha de pensamiento crítico y de mapas personales a la manera de los surrealistas en el inicio del siglo XX, y de los situacionistas en finales de los años cincuenta.

Nace un arte público, fruto de la evolución del arte *site specific* y del arte político por un lado, y de la teoría y sociología urbanas por otro. La antropología, sociología, geografía y arquitectura son materias de las cuales tratan muchos trabajos artísticos, borrando las fronteras de sus conocimientos y planes de acción. Partiendo de estas nuevas posturas los artistas crean nuevas formas de actuación, y aquellos

preocupados con la recuperación y restructuración del espacio urbano, empiezan a actuar en la ciudad misma con la intención de reforzar la imagen real de ella, señalar sus problemas, llamando la atención para la necesidad de resguardar sus señas de identidad y memoria, como condición de mejorar la vida en la ciudad.

En el sentido de demostrar estos datos hemos estudiado una serie de obras creadas por quince artistas que en su agrupación nos ofreció una visión crítica del que ocurre en la relación escultura y ciudad desde los años sesenta hasta hoy, período en que la escultura se convierte en protagonista de la escena de la producción artística, absorbiendo funciones, materiales, significados y métodos de otras disciplinas, hasta desbordar sus límites y entrar en la dinámica del campo expandido, tema exhaustivamente estudiado por Rosalind Krauss, José Luís Bréa y Javier Maderuelo, que en su libro "El espacio raptado", presenta un estudio sistemático sobre las mutaciones formales y conceptuales experimentadas por la escultura en las últimas cuatro décadas.

Estos quince artistas fueron elegidos de acuerdo su actuación y representatividad en las décadas aquí estudiadas. Así en los años sesenta estudiamos los planteamientos de los artistas: Claes Oldenburg, Isamu Noguchi y Robert Smithson; en los años setenta vimos Gordon Matta Clark, Christo y Jeanne Claude, Richard Serra, Mario Merz, Anne y Patrick Poirier, Charles Simonds y Miquel Navarro; en los años ochenta estudiamos Joseph Beuys, Anselm Kiefer y Krzysztof Wodiczko, y en la parte que va desde los años noventa hasta la actualidad analizamos obras de las bienales e eventos de arte público que trabajaron la ciudad como tema, centrando después en el trabajo de los artistas Jaume Plensa y Carlos Garaicoa.

Estos artistas integran el eje fundamental del trabajo a partir del cual se vertebró el diálogo con nuestra producción una vez que el nuestro trabajo artístico basado en las poéticas urbanas es también objeto de análisis y reflexión en el cuerpo de este trabajo.

Después del estudio y del análisis hechos constatamos que de un modo general los planteamientos desarrollados por los artistas y por nosotros se aproximan en un diálogo que privilegian básicamente la comunicación y la interacción con variedad de fenómenos de la ciudad y con sus habitantes empleando métodos de un arte relacional, donde, mediando las operaciones históricas, sociales, económicas y políticas, utiliza el poder expresivo del arte para subvertir el discurso de otras instituciones. Esto acontece tanto con el arte de las intervenciones emplazadas en exteriores (esculturas públicas, *site-specific*) como también con los trabajos o instalaciones que se exponen en espacios internos ( galerías, museos ...), compartiendo una serie de rasgos distintivos a pesar de partir de los mismos intereses y similitudes de los asuntos, sus historias más reciente como tema o contexto fundamental y la utilización de un espacio, una arquitectura o una comunidad para desarrollarlas.

En este sentido, las características de los soportes, la renuncia a la permanencia de la obra y búsqueda de adecuación a los estímulos de la ciudad contemporánea, subvierten la idea de protagonismo especial de la obra, pues, el que preocupa a nosotros como artistas ya no es la realidad física del lugar sino su dimensión social como un espacio auténtico y personalizado de identidad y memoria.

Así, mismo considerando las respectivas singularidades de cada artista, hemos podido demostrar cómo todas las obras de arte que hemos seleccionado en este trabajo surgieron de la toma de

conciencia de la falencia implícita del discurso optimista que defendía las verdaderas implicaciones del desarrollo contemporáneo de las ciudades. Todos los artistas en sus planteamientos se mostraron igualmente sensibles a la retórica discursiva que envuelve esa gran transformación urbana.

Paralelo a las obras, muchos fueron los referentes teóricos que buscamos la hora de construir los argumentos: Barthes, Mumford, Argan, Lefebvre, Lynch, Castells, Canclini, Virilio, Augé, Guy Debord, los situacionistas, los urbanistas marxistas..., Y desde el ámbito de la crítica artística señalamos Lucy Lippard, Rosalind Krauss, Rosalind Deutsche y otros, todos con argumentos particularmente dirigidos hacia el papel cómplice que el arte estaba desempeñando dentro de esos procesos, sea en la reestructuración urbanística, sea promoviendo la revalorización de zonas urbanas abandonadas para posteriores inversiones inmobiliarias, como ocurrió con barrios en Nueva York en las décadas de setenta y ochenta, años en que las grandes ciudades empiezan a transformarse en espacios privilegiados, donde los poderes económicos ejercen su más claro control e influencia, lugares donde las ideologías dominantes están en todos lados reforzadas y resistidas, intensificando los conflictos socio-políticos y económicos, afectando directamente a sus habitantes.

Así, expuestos los argumentos, después de toda amalgama de datos, imágenes y referencias que hemos ido entrelazando, concluimos el trabajo comprobando la hipótesis planteada, pues hemos visto que las poéticas urbanas trabajadas en el lenguaje de la escultura contemporánea en el sentido de llamar la atención sobre la memoria y la identidad de la ciudad, bajo varias formas, lenguajes y técnicas, promueve un arte de reflexión sobre la ciudad haciendo visible lo invisible, denunciando la conflictiva realidad de las grandes ciudades

hoy, oponiendo a la expansión desmesurada del espacio urbano y creando un clima oportuno para expresar críticas y operar cambios de comportamientos en la relación del hombre con la ciudad.

En este sentido las poéticas urbanas a través de las prácticas escultóricas , directo o indirectamente, contribuyen para preservar y/o rescatar la identidad y la memoria de las grandes ciudades, entendiendo que la función del arte, en este caso, no es promover el cambio, pero se empeñan en crear el clima para acontecer el cambio necesario capaz de materializar la ciudad soñada, y que, cada vez más, la ciudad real sea aquella del imaginario del artista, de los intelectuales, ecólogos y muchos ciudadanos sensibles que trabajan para esta realidad.



## Bibliografía

---

### Libros

ADORNO, T. W. *Teoría estética*. Edições 70, Lisboa.

ARGAN, G. Carlos. *El pasado en el presente*. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

\_\_\_\_\_ *Historia da arte como historia da cidade*. Martins Fontes, São Paulo. 1992

AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Ed. Gedisa / Serie CLA-DE-MA. Antropología. Barcelona, septiembre 2003.

\_\_\_\_\_ *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona, enero 2004.

BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes. São Paulo, 1993.

BARBERO ENCIMAS, Juan Carlos. *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la restauración*. Ed. Polifemo. Madrid, 2003.

BARTHES, Rolan. *Semiología y urbanismo. La aventura semiológica*. Paidós. Madrid, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. KAIROS. Barcelona, 1993.

BENET, Juan. *La construcción de la Torre de Babel. Sobre la necesidad de la traición*. Ed. Siruela / Biblioteca de Ensayo 18. Madrid, 2003.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Martins Fontes. São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_ *Memoria y vida*. Alianza. Madrid. 1987

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Paisagens Urbanas*. Ed. Senac São Paulo y Ed. Marca D'Água. São Paulo, 1998.

CALVINO, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Ed. Siruela / Biblioteca Calvino. Madrid, septiembre 2004.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*. Edusp. São Paulo. 1997.

CANDELA, Iria. *Sombras de Ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970 – 1990*. Alianza Editora, S. A., Madrid, 2007.

CARRERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editora Gustavo Gilli, S.A., Barcelona, 2005.

CASTELLS, M. *La ciudad infoercial. Tecnología de la información, reestructuración económica y el proceso urbano regional*. Alianza Editorial, Madrid. 1989.

*Ciudades históricas ante el siglo XXI. Acaso una nueva era en las relaciones entre Arquitectura y Ciudad*. ÍCARO (Instituto para la Comunicación, Asesoría, Reciclaje y Orientación Profesional del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia). Valencia, 2004.

COMBALÍA, Victoria. *Comprender el arte moderno. Movimientos*. Ed. Debolsillo. Barcelona, enero 2003.

DA VINCI, Leonardo. *Aforismos*. Trad. E. García de Zúñiga. Círculo de Lectores. Barcelona, 2005.

DEBORD, Guy. *En Situacionistas, arte, política, urbanismo*. Museo d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Henri Bergson: Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Alianza Editorial Madrid, El libro de bolsillo, 1987.

DELGADO, Manuel. *Memoria y lugar*. Ed Politécnica de Valencia. 2001

DOLCET, Josep Roy (ed.). *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Centro de Estudios de Escultura Pública y

Ambiental. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Barcelona, noviembre 1998.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Papyrus. São Paulo, 1993.

DUQUE, Félix. *La fresca ruina de la tierra (Del Arte y sus Desechos)*. Calima Ediciones / Territorios. Madrid, octubre 2002.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Los Axiomas del Crepúsculo. Ética y estética de la última arquitectura*. Hermann Blume (Central de Distribuciones). Madrid, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. 2 ed. Perspectiv. São Paulo, 1993.

FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Xarait Ediciones.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Akal. Madrid, 2001.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004.

GASTAL, Susana. *Alegorias Urbanas, El pasado como subterfugio*. Papyrus Editora. Campinas, São Paulo, 2006.

CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Alianza Editorial, Madrid. 2007.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial / Alianza Forma 145. Madrid, 2002.

HALBWACHS, M. *Usos del Olvido*. Ed. Nueva Visión. Bs.As., 1989.

HEGEL, Federico. *La Arquitectura*. Ed. Cairos. Barcelona, octubre 1981.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apología da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_ *Estética da Ginga. A arquitetura das favelas a través da obra de Hélio Oiticica*. Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2003.

KRAUSS, Rosalind E. *“La escultura en el campo expandido”*. En: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid, 1996.

\_\_\_\_\_ *Pasajes de la escultura moderna*. Ed. Akal / Arte Contemporáneo 9. Madrid, 2002.

La cultura de la conservación. Fundación Cultural Banesto. Madrid, 1993.

La significación del entorno. Asesoría Técnica de Ediciones (ATE). Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1972.

LEFEBVRE, H. *O directo à cidade*. Moraes, São Paulo. 1991.

LIPOVETSKY, Gilles. *“Cultura de la conservación y sociedad posmoderna”*. En *La cultura de la conservación*. Fundación Cultural Banesto. Madrid, 1993.

LYNCH, Kevin. *A imagen da cidade*. Martins Fontes. São Paulo, 1997

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Ed Catedra, Madrid, 1984

MACEIRAS, Manuel / TREBOLLE, Julio. *La Hermenéutica Contemporánea*. Ediciones Pedagógicas. Madrid, 1995.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990.

\_\_\_\_\_ *La pérdida del pedestal. (Sesiones del seminario del 31/3 al 3/4 de 1992)*. Círculo de Bellas Artes Visor Dis. / Cuadernos del Círculo 3. Madrid, 1994.

\_\_\_\_\_ *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Fundación César Manrique / Col. Cuadernos 4. Madrid, septiembre 1996.

\_\_\_\_\_ *El jardín como arte*. Huesca: Arte y naturaleza. Actas del III Curso. Director: J. Maderuelo. Diputación de Huesca, 1997.

\_\_\_\_\_ *Desde la ciudad*. Huesca: Arte y naturaleza. Actas del IV Curso. Director: J. Maderuelo. Diputación de Huesca, 1998.

\_\_\_\_\_ *Arte Público*. Huesca: Arte y naturaleza. Actas del V Curso. Director: J. Maderuelo. Diputación de Huesca, 2000.

\_\_\_\_\_ (ed.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Fundación César Manrique / Col. Ensayos 1. Madrid, 2001

\_\_\_\_\_ (ed.). *Paisaje y Arte*. ABADA Editores, Madrid. 2007

MANZANARES, Maria Luisa Sobrino. *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Sociedad Editorial Eletra, Fundación Caixagalicia. España, S.A, 1999

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens. Uma história de amor e ódio*. Ed. Schwarcz. São Paulo, 2001.

MARCANO, Frank. "La ciudad ideal de la modernidad: la ciudad Universitaria de Caracas". En: *Revistas Urbanas*. Caracas, 2003, vol.8, nº 033.

MASÓ, Alfonso. *Qué puede ser una escultura*. Grupo Editorial Universitario. Granada, 1997.

MATALLO, Elisabete. *Metodología da pesquisa. Abordagem teórico-prática*. Papyrus Editora. Campinas, São Paulo, 1999.

MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). *Arte em Pesquisa: Especificidades. Volume 1*. ANPAP: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Ed. Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasilia, 2004.

\_\_\_\_\_ *Arte em Pesquisa: Especificidades. Volume 2*. ANPAP: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Ed. Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasilia, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. *A fé perceptiva e sua obscuridade*. Perspectiva, São Paulo, 1971.

MONLEÓN, Mau. *La experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Institució Alfons el Magnànim / Col. Formes Plásticas 1. Diputación de Valencia, 1999.

MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Ed. Akal /Arte Contemporáneo 13. Madrid, 2003.

MUDROVICIC, María Inés. *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*. Ed. Akal / Serie Interdisciplinar. Madrid, 2005.

MUMFORD, L. *A cidade na historia*. Martins Fontes, São Paulo.1998.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura. Nuevos Caminos de la Arquitectura*. Ed. Blume. Barcelona, 1980.

OCAMPO FAILLA, Pablo. *Periferia: La heterotopia del no-lugar*. Ediciones A + C / Serie Con-Textos 1. Escuela de Arquitectura, Universidad de Santiago de Chile. Santiago de Chile, octubre 2002.

ONFRAY, Michel. *A escultura de si. A moral estética*. Ed. Rocco. Rio de Janeiro, abril 1995.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. *Transição. Ciclopes, mutantes, apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX*. Assirio & Alvim. Coleção Arte e produção. Lisboa, novembro 2002.

*Prácticas artísticas y Espacio público*. Selección de textos. Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Ed. UPV, Servicio de Publicaciones. Ref.: 2001.730.

*Prácticas artísticas y Espacio público II*. Selección de textos. Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Ed. UPV, Servicio de Publicaciones. Ref.: 2002.730.

*¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 2003.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, Buenos.Aires, 2004.

\_\_\_\_\_ *La lectura del tiempo pasado. Memoria y Olvido*. Arrecifes producciones. Madrid,1999.

RYKWERT, Joseph. *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*. Hermann Blume, Madrid, 1985.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. 10ª Edición. Ed. Gili, Barcelona, 1981

\_\_\_\_\_ *Autobiografía científica*. Ed.G. Gili, Barcelona,1981.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-modernismo*. Editora Nobel, São Paulo, 1987.

TAYLOR, Brandon. *Arte hoy*. Akal ed. / Arte en Contexto 1. Madrid, 2000.

*Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX*. Instituto Cultural Itaú. São Paulo, 1997.

VERDÚ, Vicente. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Anagrama, Colección Argumentos. Barcelona, 2003.

VIRILIO, Paul. *El Cibermundo, la política de lo peor*. Cátedra / Colección Teorema. Madrid, 1999.

## **Catálogos de exposiciones monografías y tesis**

ALIAGA, Juan Vicente, CORRAL, Maria de., G. CORTÉS, José Miguel. *Micropolíticas, Arte y cotidianidad 2001-1968*. Espai d'Art Contemporani de Castelló. Castellón de la Plana, 2003.

ANDREOTTI, Libero. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad..* Ed. Macba y Actar. Barcelona, 1996.

POIRIER, Anne y Patrick . *Fascination des ruines*. Catálogo Centro Georges Pompidou, Musée National d' art moderne, Paris, 1978.

BERNÁDEZ, Carme. *Joseph Beuys*. Siruela. La biblioteca azul, Madrid. 1994.

BEUYS, Joseph. *Punt de confluencia: Joseph Beuys, Dusseldorf 1962-1987*. Centre Culturadle la Caixa de Pensiones, Barcelona. 1988.

BEUYS, Joseph. *Multiples*. IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2008

BONITO OLIVA, Achille. *La ciudad radiante*. Exposición en II Bienal de Valencia (junio-septiembre 2003). Ed. Skira. Italia, mayo 2003.

BOUGEOIS, Louise. *Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999

CATÁLOGO DE LA 25ª BIENAL DE SÃO PAULO. Fundação Bienal de São Paulo. Sao Paulo, 2002

CATÁLOGO DE LA DOCUMENTA XI, 2002, Kassel, Alemana

CATÁLOGO DE LA DOCUMENTA XII, 2007, Kassel, Alemana

CATÁLOGO BIENNALE DI VENEZIA. Venecia, Italia. 2003

CATÁLOGO 51ª BIENNALE DI VENEZIA. Venecia, Italia. 2005

CATÁLOGO DE LA II BIENAL DE VALENCIA. Valencia, España, 2003.

CATÁLOGO PALAU DUCAL DELS BORJA. Compañía de Jesús, Gandía. Comunidad Valenciana.

CATÁLOGO ESTIL ART INTERVENCIONS. Universidad Politécnica de Valencia, Vicerrectorat de Cultura. Valencia, 2006

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR. *Perspectivas del arte y la arquitectura contemporánea*. IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2008.

CHILLIDA BELZUNCE, Suzana. *Elogio del horizonte: conversaciones de Eduardo Chillida con Suzana Chillida*. Destino, Barcelona. 2003.

CORBEIRA, Darío (ed.). *¿Construir... o reconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ed. Universidad de Salamanca, octubre 2000.

*Ciudades sin nombre*. Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, febrero-marzo 1998.

CHRISTO and JEANNE-CLAUDE. *Wrapped Reichstag*. Berlín, 1971-1995. Taschen, Alemania, 2001.

CHRISTO and JEANNE-CLAUDE. *Christo and Jeanne-Claude projects*. Skissemas Museum. The Museum of Sktches. Lund. Sweden. 1997.

DAN GRAN. Ed. Fundación Tàpies, Barcelona. 1998

*El final del Eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI.* Ed. Fundación Telefónica. Madrid, 2001.

G. CORTÉS, José Miguel (Comisario). *Lugares de la memoria – Epílogo.* Espai d'Art Contemporani de Castelló. Castellón, del 20 abril al 10 junio de 2001.

HAACKE, Hans. *Museos, gestores de la conciencia.* Unfinished Business (New Museum of Contemporary, Nueva York y Cambridge MA. 1986. Traducció del inglés de Francisco Felipe.

\_\_\_\_\_ *Obra social.* Fundació Antonio Tàpies, 1995.

KRZYSZTOF WODICZKO. Ed. Tàpies, Barcelona. 1992

LONG, Richard. *Piedras.* Ministerio de Cultura, Madrid, 1987

MERZ, Mario. *A cura di Danilo eccher.* Torino, 2003.

MUNTADAS. "Proyectos". Ed Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1998

NAVARRO, Miquel. *L'Almodí,* Valencia, 1996 – Orchard Gallery, Derry, 1997.

NAVARRO, Miquel. *La ciudad roja.* Valencia, 2003.

NOGUCHI, Isamu. *Sulptor's World.* Harper and Row, New York, 1968.

NOGUCHI, Isamu. *Scultural Design.* Vitra Design. Museum, 1999

NOGUCHI, Isamu. *Play Mountain.* Tokio. 1996

OLDENBURG, Claes y BRUGGEN, Coosje van. *A Bottle of Notes and Some Voyages.* IVAM, Valencia, 1989.

OLDENBURG, Claes. *Claes Oldenburg: An Anthology.* Guggenheim Museum Publications. New York, 1995.

OLDENBURG, Claes. *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen.* Germano Calant. Skira, Milano, 1999.

OLDENBURG, Claes. BRUGGEN, Coosje Van. *El cuchillo barco.* Edición Electra. Milán. 1986.

JJAUME PLENSA. IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte/Cidade – Intervenções Urbanas*. Ed. SENAC, São Paulo, 2002.

¿Qué es la escultura, hoy? Primer Congreso Internacional: Nuevos Procedimientos Escultóricos. Grupo de Investigación 2000-2002. Universidad Politécnica de Valencia, 13, 14 y 15 de noviembre de 2002.

RACHEL WITHEREAD = *Escultura Dossier Informatiu*. Fundación "La Caixa" Barcelona, 1992.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Ed. Nerea, Madrid, 1989.

RICHARD SERRA. Catálogo del Museo Nacional Centro de Reina Sofía. Madrid, 1991

SIAH ARMAJANI. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 2000.

CHARLES SIMONDS. IVAM, Valencia. Exposición 18 septiembre – 30 noviembre 2003.

SMITHSON, Robert. *Entropía y los nuevos monumentos en SMITHSON Robert. El paisaje entrópico*. Ed IVAM, Valencia, 1993.

TEORÍA DE LA DERIVA Y OTROS TEXTOS SITUACIONISTAS SOBRE LA CIUDAD. Ed. Macba y Actar, Barcelona. 1996.

V.V.A.A. *Gordon Matta-Clark*. IVAM Centre Julio Ganzález. Valencia, 1992.

V.V.A.A. *Zeichnung Beo Gordon Matta-Clark*. Generali Foundation, Viena, 1987.

## **Artículos y textos**

AUGÉ, Marc. "No lugares, imaginario y ficción". Artículo , Experimenta, Nº 26, Mayo 1999, p. 51/ 54.

AZARA, Pedro. *La ciudad de los cielos*. Revista *Descubrir el arte – Megápolis – Bienal de Valencia-Bienal de Venecia – año V N° 52 – junio*. Arlanza Ediciones S.A. Madrid, 2003. p: 33.

BARCEDO, Iván. *La escala de las biografías*.

BARRAGÁN, Paco. *Identidades en (de)construcción. Tercena Trienal Asia-Pacífico del Arte Contemporáneo*. Lápiz Revista Internacional de Arte. N° 160. Madrid. 2000. p: 65.

BONAMI, Francesco. *No quiero esclavizar el espectador, sino liberarlo*. Revista *Descubrir el arte – Megápolis – Bienal de Valencia-Bienal de Venecia – año V N° 52 – junio*. Arlanza Ediciones S.A. Madrid, 2003. p:

BRATKE, Carlos. *Un compromiso con el futuro*. Catálogo de la 25ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo. 2002. p.31

BREA, J. L., “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, en ARTE: PROYECTO E IDEAS. N°4. Ed. UPV, Valencia. Mayo 1996.

BUENO, Antonio. *Del mapa al paisaje aéreo*. Lápiz Revista Internacional de Arte. N° 222. Madrid, 2006. p: 42.

BULHOES, Maria Amélia. *Identidade, uma memoria a ser enfrentada*. Texto publicado en la Revista Porto Arte, Instituto de Arte UFRGS. Porto Alegre, 1999. p: 34

BUSKIIK, Martha. *El lugar de la escultura hoy. ¿En todas y en ninguna parte?* Exit Express Revista de información y debate sobre arte actual. Ed. Olivares & Asociados, Madrid, N° 36, Mayo, 2008.

CASTELLARNAU, Ariadna. *La retórica del memorial*. Revista LARS CULTURA Y CIUDAD, N° 9, Issebooks, Valencia, Mayo 2007. p: 9 -13

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Contraponto, Rio de Janeiro, 1967. Tradução Estela dos Santos Abreu.

FERRANDES, Ximo. *Valencia 2007 o la ciudad como plató*. Revista LARS CULTURA Y CIUDAD, N° 9, Issebooks, Valencia, Mayo 2007. p: 6

FUENTES FEO, Javier. *Gordon Matta Clark. Espacios vitales- Espacios de la memoria*. Revista *Cimal Arte internacional* 2ª etapa – Nº 51. Ediciones Cimal Internacional, Valencia.1999. p: 69.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Últimos cambios en el mapa del multiculturalismo. Idea: Arte y multiculturalismo*. Lápiz Revista Internacional de Arte. Nº 187/188. Madrid, 2002. p:110

GARCÍA-MERÁS, Lydia. *Robert Smithson; la espiral entrópica*. Revista *Cimal Arte internacional* 2ª etapa – nº51. Ediciones Cimal Internacional, Valencia. 1999. p: 64

GIRALT-MIRACLE, Daniel. Miquel Navarro. Cuadernos del IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) – 03 primavera, Valencia, 2005. p: 41

GAUTIER, Pierre. *Identidad, escala, flexibilidad*.

HARPER, Glenn. *La escultura y el mundo material*. Exit Express Revista de información y debate sobre arte actual. Ed. Olivares &Asociados, Madrid, Nº 36, Mayo, 2008.

HUG, Alfons. *Iconografías Metropolitanas*. Catálogo de la 25ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo. Sao Paulo, 2002. p. 15/29.

IS. *Situacionista, teoria e pratica da revolução*. Conrad, São Paulo. 2002.

LASAOSA, Maria José. *La ciudad: un espacio para los afectos y la memoria*. Dossier publicado por el Programa de Actuación urbana de Almería. Almería, 2002. p: 23.

LORIA, Viviane. *Proyectando la Bienal Ideal*. Lápiz Revista Internacional de Arte. Nº 223. Madrid, 2006, p. 58/70.

MARCANO, Frank. *“La ciudad ideal de la modernidad: la ciudad Universitaria de Caracas”*. Revistas Urbanas. Caracas, 2003, vol.8, nº 033, p:18.

MARÍ, Rafa. *Megalópolis. Un laboratorio de ideas. II Bienal de Valencia*. Revista Descubrir el arte. Año V, Nº 52 – Alianza Ediciones S.A. Madrid, 2003 p. 26/30.

MARTÍNEZ, José Martín. *Patrimonio Industrial y memoria colectiva, El caso del Puerto de Sagunto*.

MONLEÓN, Mau. *Arquitectura del cuerpo social. Reflexiones en torno al proceso creativo*. Catálogo “¿Qué es la escultura hoy?” 1º Congreso Internacional Nuevos procedimientos Escultóricos, UPV Valencia, 2002. p: 189.

MOREY, Miguel. *Animal de memoria*. Exit Express Revista de información y debate sobre arte actual. Ed. Olivares & Asociados, Madrid, Nº 35, Abril, 2008.

OLIVA, Fernando. *En proceso de maduración*. Lápiz Revista Internacional de Arte. Nº 207, Madrid. 2004, p. 64/69

OLIVA, Fernando. *Parábola de la coexistencia*. Lápiz Revista Internacional de Arte. Nº 227, Madrid. 2006. p. 70/75.

OLIVARES, Rosa. *Imágenes de la memoria*. Lápiz Revista Internacional de Arte. Nº 152. Madrid, 1999. p: 25.

ORTEGA, Mariano. Rachel Witheread, memoria sin recuerdo. Revista ARTES HOY- revista digital de las artes, artheyoy.com Nº 11, mayo de 2006.

PÉREZ, Carlos. *Patrimonio*. Revista LARS CULTURA Y CIUDAD, Nº 9, Issebooks, Valencia, Mayo 2007. p: 27/30

QUERÓS, Ana Virginia. *Brasília. Utopia y Construcción del Mito*. Revista Sociedade e Cultura. Ano/vol 9, nº 011. Universidade federal de Goiás. 2006

REVERO, Carlos. *Arquitectura viva*. Revista *Descubrir el arte – Megápolis – Bienal de Valencia-Bienal de Venecia – año V Nº 52 – junio*. Arlanza Ediciones S.A. Madrid, 2003. p. 48.

REGUERA, Galder. *La cara oculta de la luna*. Lápiz Revista Internacional de Arte. Nº 218, Madrid. 2005, p. 34/37.

RODRÍGUEZ, Bergoña. *Intentos de escapada. Entrevista a Lucy R. Lippard*. Lápiz Revista Internacional de Arte. Nº 214. Madrid, 2005. p: 30.

RODRÍGUEZ, Delfín. *Miquel Navarro. Laberinto urbano*. Cuadernos del IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) – 06 invierno, Valencia, 2006. p: 33.

RODRÍGUEZ, Delfín. *Utopías Urbanas*. Revista *Descubrir el arte – Megápolis – Bienal de Valencia-Bienal de Venecia – año V N° 52 – junio*. Arlanza Ediciones S.A. Madrid, 2003. p: 40.

ROSE, Barbara. *Paisajes Mágicos. El legado de Miquel Navarro*. Cuadernos del IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) – 03 primavera, Valencia, 2005. p: 20.

SANBRICIO, Carlos. *Berlín, una ciudad en la encrucijada*. Revista LARS CULTURA Y CIUDAD, N° 1, Issebooks, Valencia, Mayo 2005. p: 9/14

SANCHEZ BIOSCO, Vicente. *Hermosas acusadoras ruinas*. Revista LARS CULTURA Y CIUDAD, N° 9, Issebooks, Valencia, Mayo 2007. p: 21/25

## **PÁGINAS WEB**

<http://christojeanneclaude.net/> ( Consulta 03/09/2005 )

[www.epdip.com/pintorphp?id=2017K](http://www.epdip.com/pintorphp?id=2017K) ( Consulta 08/09/2005)

[www.xtec.cat/.../vdrem/material.htm](http://www.xtec.cat/.../vdrem/material.htm) ( Consulta 08/09/2005 )

[www.liceocarlocataneo.it/omaggioamerz.htm](http://www.liceocarlocataneo.it/omaggioamerz.htm) ( Consulta 10/09/2005)

[www.tate.org.uk/servret/vieuwork?cgroupid\\_999](http://www.tate.org.uk/servret/vieuwork?cgroupid_999) (Consulta 31/09/2005 )

[www.tfa.com/aa/1aa/1aa/190htm](http://www.tfa.com/aa/1aa/1aa/190htm) (Consulta 31/09/2005)

[www.vitruvius.com.br/arquitecto/arq000/esp058esp.25k](http://www.vitruvius.com.br/arquitecto/arq000/esp058esp.25k). (Consulta 01/10/2005)

[www.unesco.org/bpi/j-semane/](http://www.unesco.org/bpi/j-semane/) (Consulta 21/10/2005)

[www.elmidodelescopion.com/N15/especial.htm](http://www.elmidodelescopion.com/N15/especial.htm). ( Consulta 23/10/2005)

[www.artcontact.del/.../167/029/014.jpg](http://www.artcontact.del/.../167/029/014.jpg). ( Cons.23/10/2005)

[www.vitruvius.com.br/.../imágenes/058\\_9jpg](http://www.vitruvius.com.br/.../imágenes/058_9jpg). ( Cons.25/11/2005)

[www.spdep.com/pintor.php?id=2688-7K](http://www.spdep.com/pintor.php?id=2688-7K) ( Cons. 25/11/2005)

[www.epdp.com/pintor.php?id=330-7k](http://www.epdp.com/pintor.php?id=330-7k) ( Cons. 27/11/2005)

[es.wikipedia.org./Claes\\_Oldenburger\\_12k](http://es.wikipedia.org./Claes_Oldenburger_12k) ( Cons.27/11/2005)

[www.guiacultural.com/guiatemática/plástica/arte\\_pop.htm-20k](http://www.guiacultural.com/guiatemática/plástica/arte_pop.htm-20k) ( Cons. 27/11/2005)

[www.artistenomade.com/es/contemporain\\_contemporain.htm](http://www.artistenomade.com/es/contemporain_contemporain.htm)  
65k ( Cons.27/11/2005)

[www.epdip.com/pintor?id=2685-74](http://www.epdip.com/pintor?id=2685-74) ( Cons. 28/11/2005)

[www.artconnected.org](http://www.artconnected.org) (Cons. 02/02/2006)

[www.thedctrevela.com](http://www.thedctrevela.com) ( Cons. 02/02/2006)

[es.wikipedia.org/wiki/Claes\\_Oldenburger](http://es.wikipedia.org/wiki/Claes_Oldenburger) – 27K (Cons. 02/02/2006)

[www.biografiasyvidas.com/biografia/0/oldenburger.html](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/0/oldenburger.html) – 13K ( Cons. 02/02/2006)

[www.epdip.com/pintor.php?id=330](http://www.epdip.com/pintor.php?id=330) -8K (Cons. 03/02/2006)

[www.wikio.es/cultura/artes\\_plasticas/artista/claesoldenburger](http://www.wikio.es/cultura/artes_plasticas/artista/claesoldenburger)  
- 43K ( Cons. 03/02/2006)

[www.artuniversal.com/biografias+artistas/resumenes/matta\\_clark.php](http://www.artuniversal.com/biografias+artistas/resumenes/matta_clark.php)  
(Cons. 03/02/2006)

[www.letraslibres.com.ar/diario\\_suplemento/libros/10\\_1311\\_2004\\_11\\_12.html](http://www.letraslibres.com.ar/diario_suplemento/libros/10_1311_2004_11_12.html)  
(Cons.03/02/2006)

[www.artnet.com](http://www.artnet.com) ( Cons.12/02/2006)

[www.mcachicago.org](http://www.mcachicago.org) ( Cons.12/02/2006)

[www.bloggers.it](http://www.bloggers.it) (Cons. 13/02/2006)

[www.masdearte.com](http://www.masdearte.com) ( Cons.17/03/2006)

[interact.usc.edu](http://interact.usc.edu) (Cons. 17/02/2006)

[es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Smithson](http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Smithson) – 19K ( Cons.17/02/2006 )

[www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia\\_smithson\\_robert.htm](http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_smithson_robert.htm) – 14K ( Cons. 21/03/2006)

[www.wikio.es/news/robert+smithson](http://www.wikio.es/news/robert+smithson) - 36K ( Cons. 21/03/2006)

[www.mcu.es/principal/docs/MC/2008/PHE/Robert\\_Smithson.pdf](http://www.mcu.es/principal/docs/MC/2008/PHE/Robert_Smithson.pdf)  
(Cons. 23/03/2006)

[www.biografiasyvidas.com/biografia/s/smithson.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/smithson.htm) - 9K  
(Cons.23/03/2006)

[www.desinteres.es/modulo=galeria&id=14](http://www.desinteres.es/modulo=galeria&id=14) - 15K (Cons. 23/03/2006)

[www.artnet.com](http://www.artnet.com) (Cons.26/04/2006 )

[www.channel4.com](http://www.channel4.com) ( Cons. 26/04/2006)

[blogs.walkerart.org](http://blogs.walkerart.org) ( Cons.26/04/2006)  
[elnido.ech.es](http://elnido.ech.es) ( Cons.28/04/2006)  
[www.artehistoria.jcyl.es](http://www.artehistoria.jcyl.es) ( Cons. 28/05/2006)  
[www.cefax.org](http://www.cefax.org) ( Cons. 31/05/2006)  
[www.greenmuseum.org](http://www.greenmuseum.org) ( Cons.06/06/2006)  
[www.tate.uk](http://www.tate.uk) ( Cons.08/07/2006)  
[www.hawaii.edu](http://www.hawaii.edu) ( Cons. 17/07/2006)  
[www.ritinit.com](http://www.ritinit.com) ( Cons. 28/07/2006)  
[www.replica21.com](http://www.replica21.com) ( Cons. 31/07/2006)  
[www.blogsport.com](http://www.blogsport.com) ( Cons.18/08/2006)  
[www.webstudio.cl](http://www.webstudio.cl) ( Cons. 31/08/2006)  
[es.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Beuys](http://es.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys) -21K ( Cons. 09/09/2006)  
[www.artley.com](http://www.artley.com) ( Cons.18/09/2006)  
[www.gothamgal.com](http://www.gothamgal.com) ( Cons. 21/09/2006)  
[www.archidose.org/Blog/serra2b.jpg](http://www.archidose.org/Blog/serra2b.jpg) ( Cons. 21/09/2006)  
[www.biografiasyvida.com/biografia/s/serra\\_richard.htm](http://www.biografiasyvida.com/biografia/s/serra_richard.htm)-10k  
( Cons. 23/09/2006)  
[www.ritmit.com](http://www.ritmit.com) ( Cons. 05/10/2006)  
[www.hawaii.edu](http://www.hawaii.edu) ( Cons. 05/10/2006)  
[www.replica21.com](http://www.replica21.com) ( Cons.06/10/2006)  
[www.viewingspace.com](http://www.viewingspace.com) ( Cons. 06/10/2006)  
[www.tkffdn.org](http://www.tkffdn.org) ( Cons. 06/10/2006)  
[www.lalistawip.com/personaje/Richard+Serra\\_12801629/](http://www.lalistawip.com/personaje/Richard+Serra_12801629/)-49  
( Cons. 06/10/2006)  
[www.iten.mx/egap/que\\_es\\_egap/situacionista.pdf](http://www.iten.mx/egap/que_es_egap/situacionista.pdf) ( Cons.10/12/2006)  
[www.es.wikipedia.org/wiki/situacionismo](http://www.es.wikipedia.org/wiki/situacionismo)-35k ( Cons. 10/12/2006)  
[www.sindominio.net/ash/is1104.htm](http://www.sindominio.net/ash/is1104.htm)-13k ( Cons. 10/12/2006)  
[www.lacentral.com/9788488455987](http://www.lacentral.com/9788488455987)-16k ( Cons. 21/12/2006)  
[www.enforte.com/7.32Kiefer/kiefer.html](http://www.enforte.com/7.32Kiefer/kiefer.html).31k ( Cons. 03/03/2007)  
[www.eswikipediawiki/Ansel\\_Kiefer](http://www.eswikipediawiki/Ansel_Kiefer) - 33k ( Cons. 03/03/2007)  
[www.portaldearte.cl/terminos/kiefer/htm](http://www.portaldearte.cl/terminos/kiefer/htm) – 6k ( Cons.03/03/2007)

[www.laslistawip.com/personaje/Anselm+kiefer-10623000/51k](http://www.laslistawip.com/personaje/Anselm+kiefer-10623000/51k)  
(09/04/2007)

[www.jrvelasco.com](http://www.jrvelasco.com) ( Cons. 10/04/2007)

[www.elpais.com/recorte/20070428](http://www.elpais.com/recorte/20070428) ( Cons. 21/05/2007)

[www.web.ncf.ca](http://www.web.ncf.ca) ( Cons. 21/05/2007)

[www.guggenheim – bilbao.es](http://www.guggenheim-bilbao.es) ( Cons. 21/05/2007)

[www.funprox.com](http://www.funprox.com) ( Cons. 21/05/2007)

[www.vangoghmuseum.nl](http://www.vangoghmuseum.nl) ( Cons. 22/05/2007)

[www.desingnboom.com](http://www.desingnboom.com) ( Cons. 22/05/2007)

[www.brianrose.com](http://www.brianrose.com) ( Cons. 22/07/2007)

[www.Kaosat.org](http://www.Kaosat.org) ( Cons. 27/07/2007)

[www.carminandres.com](http://www.carminandres.com) ( Cons. 31/07/2007)

[www.agglutnations.com](http://www.agglutnations.com) ( Cons. 02/08/2007)

[www.primaterra.org](http://www.primaterra.org) ( Cons. 07/08/2007)

[www.pbs.org](http://www.pbs.org) ( Cons. 01/09/2007)

[www.autinchonicle.com](http://www.autinchonicle.com) ( Cons. 06/09/2007)

[www.we.make.money-not-art.com](http://www.we.make.money-not-art.com) ( Cons.06/09/2007)

[www.roland collection.com](http://www.rolandcollection.com) ( Cons. 08/10/2007)

[www.pbs.org](http://www.pbs.org) (09/10/2007)

[www.masdeart.com/biografias/articulo/biografia-Wodiczko-wodiczko.htm-14k](http://www.masdeart.com/biografias/articulo/biografia-Wodiczko-wodiczko.htm-14k) ( Cons.02/11/2007)

[www.experimentosculturales.com /textos/wodiczko.htm](http://www.experimentosculturales.com/textos/wodiczko.htm)  
(Cons.02/11/2007)

[www.vb.es](http://www.vb.es) ( Cons. 02/11/2007)

[www.artepatica.com](http://www.artepatica.com) ( Cons.09/11/2007)

[www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br) ( Cons. 09/11/2007)

[www.blogsport.com](http://www.blogsport.com) (Cons.12/11/2007)

[www.sescsp.org.br](http://www.sescsp.org.br) ( Cons.13/11/2007)

[www.projetosurbanos.com.br/istoe/1593/irtes11693](http://www.projetosurbanos.com.br/istoe/1593/irtes11693)  
( Cons.17/11/2007)

[www.galeriastrina.com.br](http://www.galeriastrina.com.br) ( Cons. 13/11/2007)

[www.pucsp.org.br/www.terra.com.br](http://www.pucsp.org.br/www.terra.com.br) ( Cons. 23/11/2007)  
[www.artecidade.com.br](http://www.artecidade.com.br) ( Cons. 26/11/2007)  
[www.wikipedia.org/wiki/jaume\\_plensa](http://www.wikipedia.org/wiki/jaume_plensa) -17k (12/12/2007)  
[www.plensa.com/](http://www.plensa.com/)-1k ( Cons.12/12/2007)  
[www.artespain.com/categoria/grandes-autores/jaume-plensa-85k](http://www.artespain.com/categoria/grandes-autores/jaume-plensa-85k)  
( Cons.12/12/2007)  
[www.chanel4.com](http://www.chanel4.com) ( Cons. 16/12/2007)  
[www.boston.com](http://www.boston.com) ( Cons. 19/12/2007)  
[www.artasauthority.com](http://www.artasauthority.com) ( Cons. 29/12/2007)  
[www.educa.madri.org](http://www.educa.madri.org) ( Cons. 29/12/2007)  
[www.hancecompany.com](http://www.hancecompany.com) ( Cons. 03/01/2008)  
[www.waymarking.com](http://www.waymarking.com) ( Cons.03/01/2008)  
[www.bigarts.thelens.com](http://www.bigarts.thelens.com) ( Cons. 03/01/2008)  
[www.CNAP.cut/galeria/artista/garaicoamanso](http://www.CNAP.cut/galeria/artista/garaicoamanso) (06/01/2008)  
[www.elbabenitez.com/artistas/garaicoa/entrada.html](http://www.elbabenitez.com/artistas/garaicoa/entrada.html)-12k  
( Cons. 07/01/2008)  
[www.masdearte.com](http://www.masdearte.com) ( Cons. 07/01/2008)  
[www.artiliverpool.com](http://www.artiliverpool.com) ( Cons. 09/02/2008)  
[www.liceus.com](http://www.liceus.com) ( Cons. 09/02/2008)  
[www.maquetasdearquitectura.com](http://www.maquetasdearquitectura.com) (Cons.12/02/2008)  
[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk) ( Cons.14/02/2008)  
[www.graficodehoy.com](http://www.graficodehoy.com) ( Cons.17/03/2008)  
[www.palabranueva.net/contens/10/000102-1.html](http://www.palabranueva.net/contens/10/000102-1.html) ( Cons.21/04/2008)  
[www.cnap.cut.cu/galeria/artista/garaicoamanso.html](http://www.cnap.cut.cu/galeria/artista/garaicoamanso.html).  
((Cons30/04/2008)  
[www.elbabenitz...](http://www.elbabenitz...) ( Cons.02/05/2008)  
[www.ladinamo.org](http://www.ladinamo.org) ( Cons.06/05/2008)  
[www.cabanyal.com/3k](http://www.cabanyal.com/3k) ( Cons.06/05/2008)  
[www.soitu.es/antonella\\_121239450.html](http://www.soitu.es/antonella_121239450.html) (Cons. 02/07/2008)  
[saforguia.com](http://saforguia.com) ( Cons. 03/07/2008)  
[www.palauducal.com/4k](http://www.palauducal.com/4k) ( Cons. 04/07/2008 )

## Índice de ilustraciones

---

|   |    |
|---|----|
| 1. Leipzig - Ciudad Alemana<br>Arquitectura original  | 35 |
| 2. Blumenau – Ciudad brasileña con influencia de la cultura alemana debido a la emigración. | 35 |
| 3. El Coliseo. Edificio en ruinas en el centro de Roma                                      | 56 |
| 4. Salvador de Bahía, Brasil. Centro histórico como atracción turística. 2007               | 59 |
| 5. Piero de la Francesca. Ciudad ideal. Urbino,1470   | 64 |
| 6. Lima, capital de Perú. Tercera mayor ciudad de América de Sur                            | 65 |
| 7. Ciudad en ruinas. Rusia,1945   | 66 |
| 8. Berlín , 1945  | 66 |
| 9. Brueghel. La construcción de la Torre de Babel. 1563                                     | 68 |
| 10. Edificios de la construcción posguerra. España, 1949/ 50                                | 72 |
| 11. Arquitectura moderna. EUA   | 72 |
| 12. Plano piloto de la ciudad de Brasilia.  | 73 |
| 13. Un candango llegando en Brasilia, 1956  | 75 |
| 14. Bruno George. Los Candangos.<br>Plaza de los Tres Poderes, Brasilia. 1958.              | 75 |
| 15. Brasilia. Capital de Brasil. Ciudad construida en tres años,1957/1960                   | 75 |
| 16. La catedral de Brasila, 2001  | 75 |
| 17.Palacio da Alvorada. Brasilia, 2003  | 75 |

|   |     |
|---|-----|
| 18. Berlín. Monumento totalmente recuperado de los bombardeos de la II Guerra Mundial     | 78  |
| 19. Stambul a camino de la globalización  | 81  |
| 20. Londres   | 84  |
| 21. Nueva Cork  | 84  |
| 22. Tokio   | 84  |
| 23. Av. Paulista. São Paulo, Brasil, 1999   | 85  |
| 24. Viviendas populares. Superpoblación en la ciudad de Sao Paulo, Brasil, 1989           | 88  |
| 25. Los Angeles. ciudad más grande de los Estados Unidos en términos de población         | 89  |
| 26. Centro de Singapur. 2003  | 90  |
| 27. Rodin. 1877 El hombre caminando Bronce Museo Rodin. Paris                             | 102 |
| 28. Matisse . 1926 Jeanette. Guggengheim N.Y  | 102 |
| 29. Brancusi. 1919 Mademoiselle. Mármol. Guggengheim N.Y                                  | 102 |
| 30. Picasso. 1914. Vaso de absenta. Bronce pintado. M. de Arte, Filadelfia                | 102 |
| 31. Marcel Duchamp. La fuente. 1917   | 103 |
| 32. Man Ray. Regalo. 1921   | 103 |
| 33. Meret Oppenheim.. Object. 1936  | 103 |
| 34. Claes. Oldenburg. Retrete fantasma. 1966  | 105 |
| 35. J. Beuys. Silla con grasa, 1970   | 105 |
| 36. Tony Crag. Snack. 1975. Técnica de Construcción                                       | 105 |
| 37. Robert Morris. Sin título . (viga en forma de L) 1965                                 | 107 |
| 38. Eva Hesse. Accesoión II. 1967   | 107 |
| 39. Robert Smithson. Mapas cristal. Espejos, grava con grietas y polvo. 1968              | 108 |
| 40. Oppenheim. Posición de lectura para una quemadura de segundo grado. Performance. 1970 | 109 |
| 41. Jannis Kounellis. Doce caballos vivos. Instalación. 1969                              | 109 |

|   |     |
|---|-----|
| 42. Richard Serra. Splashing (Salpicadura). Plomo. Galería de Leo Castelli, Nueva York, 1968  | 109 |
| 43. James Turrel. Afrum I. 1967. Espacios de luz  | 112 |
| 44. Robert Morris. Observatory. 1971. Intervención en la naturaleza   | 112 |
| 45. Manzoni. Escultura Viviente. 1961   | 113 |
| 46. Acción. Marina Abramovic. Star. 1994  | 114 |
| 47. Ana Mendieta. Árbol de la vida. Performance. 1973   | 115 |
| 48. Robert Moore. s/título. 1964  | 116 |
| 49. Donald Judd. Untitled, 1976.  | 116 |
| 50. Louise de Bourgeois. Articulated Lair. 1986. Instalación.   | 117 |
| 51. Anselm Kiefer. Mujeres de la revolución. 1992 Instalación. Camas de plomo, fotografías y textos que aluden a las figuras de estas mujeres que habla él. | 117 |
| 52. Columna de Marco Aurelio. Roma, 176 /192 dC.  | 120 |
| 53. Brancusi. Puerta del Beso, Mesa del silencio, Columna sin Fin. Parque Targu-jiu. Conjunto escultórico. 1937-1938  | 125 |
| 54. Picasso. Cabeza de mujer. Chicago. 1967   | 128 |
| 55. Calder. Flamingo. Chicago. 1974   | 128 |
| 56. Henry Moore. Chicago. 1972  | 128 |
| 57. Eduardo Catalano. Escultura cinética, Buenos Aires, 2002  | 135 |
| 58. Jaume Plensa. Fuente Crown. Parque Milenio, Chicago. USA. 2004  | 136 |
| 59. Anish Kapoor. Puerta Celestial. Parque Milenio, Chicago, USA, 2004  | 137 |
| 60. Rodin. Balzac, 1897. Bronce   | 139 |
| 61. Tatlin. Internacional. 1920   | 140 |
| 62. Carlos Nicoli. Monumento ao 2 de Julho (monumento al 2 de julio). Salvador, Bahía, Brasil. 1895. Mármol, hierro y bronce.                               | 143 |
| 63. Mario Cravo Neto. "A cruz caída"(La cruce caída). Salvador, Bahía, Brasil. 2000. Acero inoxidable   | 145 |
| 64 Jean Tinguely. Homage to New York. Escultura auto-destructible. 1960   | 146 |

|   |     |
|---|-----|
| 65. Maya Lin. The Vietnam Veterans Memorial.<br>Washington, 1981  | 147 |
| 66. El contra-monumento Hamburg Monument, contra el fascismo<br>Autores -Jechen Grez y Esther Shalev Grez.<br>Hamburgo – Alemania, 1986 | 150 |
| 67. Smithson y sus site específicos. “Caída de asfalto”,1969.   | 154 |
| 68. “Desplazamiento de espejos” de Yucatán, 1968.   | 154 |
| 69. Richard Serra. My curves Are Not Mad by. Dallas, 1987.  | 155 |
| 70. Siah Armanjani. Irene Whitney hixon Bridge. Minneapolis,<br>EUA, 1988   | 156 |
| 71. Eduardo Chillida. Monument. Hierro. Dusseldorf,1970   | 157 |
| 72. Excursión Dada en Saint-Julien-le-Pauve.<br>Paris 14 de abril de 1921   | 187 |
| 73. Guy Debord  | 192 |
| 74. Kart Marx   | 192 |
| 75. G. S. Lukás   | 192 |
| 76. Henri Lefebvre  | 192 |
| 77. Constant en su Studio   | 194 |
| 78. Constant. Maqueta de la ciudad situacionista  | 195 |
| 79. Constant. Ciudad situacionista. Las partes alta de la ciudad. 1959  | 196 |
| 80. Corte transversal de la ciudad cubierta   | 196 |
| 81. Constant. Nueva Babilonia. Amisterdan, 1971   | 197 |
| 82. Constant. Representación simbólica de Nueva Babilonia,<br>collage, 1969   | 197 |
| 83. Asger Jorn. El libro “Fin de Copenhague” 1957   | 198 |
| 84. Debord. Guide Psychogeographique de Paris. 1957   | 199 |
| 85. Paris, mayo de 1968.  | 201 |
| 86. Claes Oldenburg. Dibujo   | 227 |
| 87. Oldenburg. Autobods. Happening. 1964  | 228 |
| 88. Oldenburg. LIPSTICK, Acero, aluminio y resina.<br>Yale University, 1969   | 230 |
| 89. Oldenburg - van Bruggen. Paleta II. Bruselas, 1971  | 231 |

|  |     |
|--|-----|
| 90. Oldenburg y van Bruggen. Documenta de Kassel 1982  | 232 |
| 91. Oldenburg. Baticolumn. Chicago, 1975.  | 233 |
| 92. Oldenburg y Coosje van Bruggen. Pinza de ropa.<br>Philadelphia, 1976                           | 234 |
| 93. Oldenburg. Escultura puente – cuchara y fresa, 1988<br>Estructura metálica con fibra de vidrio | 235 |
| 94. Oldenburg y Coosje van Bruggen. Typewriter Eraser.<br>New York, 1999                           | 235 |
| 95. Isamu Noguchi. Play Mountain. Tokio  | 237 |
| 96. Noguchi. Jardín de la Paz. Sede de la UNESCO, París, 1957/1958                                 | 239 |
| 97. Noguchi. Jardín de la Paz.   | 240 |
| 98. Isamu Noguchi. Black Slide Mantra. Odorin Park, Atlanta. 1999                                  | 242 |
| 99. Richard Long. Una línea hecha caminando. Inglaterra, 1968                                      | 246 |
| 100. Walter De Maria. Campo de relámpagos. Nuevo México. 1977                                      | 246 |
| 101. Richard Long Inglaterra. 1967   | 253 |
| 102. Christo y Jeanne Claude. Running Fence, (Valla continua).<br>California. 1976.                | 254 |
| 103. Smithson. Spiral Jetty , 1970   | 254 |
| 104. Smithson en campo de acción, 1973   | 256 |
| 105. Los monumentos de Possaic. Fotografías de Smithson, 1967                                      | 257 |
| 106. Smithson. Paisaje con espejos .1968   | 258 |
| 107. Smithson. Instalación. Arena y espejos.1968   | 259 |
| 108. Smithson. Un nonsite.1968   | 260 |
| 109. Smithson. Broken Circle/Spiral Hill. 197  | 261 |
| 110 Smithson. Círculo roto. 1969   | 261 |
| 111. Smithson. Spiral Jetty. UTA. 1970   | 262 |
| 112. Robert Smithson. Intervenciones en el Central Park.<br>Nueva York 1973                        | 264 |
| 113. Smithson. Isla flotante. Intervenciones, la naturaleza en<br>la ciudad. New York. 1973        | 265 |
| 114. Serra. Fulcrum.Courtauld Instite Art. London,1987   | 271 |

|   |     |
|---|-----|
| 115. Richard Serra. St. Johns's Rotary Arc. New York, 1979/1980             | 274 |
| 116. Richard Serra. Tilted Arc. New York, 1981                              | 277 |
| 117. Serra.T.W.U. NewYork,1981  | 278 |
| 118. Richard Serra. Intersección II, 1992. MOMA, New Cork                   | 279 |
| 119. R. Serra. Intersección II, 1992. MOMA, New Cork                        | 280 |
| 120. Richard Serra. Intersección II, 1992. MOMA, New Cork                   | 281 |
| 121. Matta Clark.Conical Intersect.1975                                     | 283 |
| 122. Matta Clark. Buckminster Fuller. 1974                                  | 285 |
| 123. Matta-Clark. SPLITTING. New Jersey, 1974                               | 287 |
| 124. Matta-Clark. Anachteturas. Montajes Fotográficos. 1974                 | 288 |
| 125. Matta Clark. Conical Intersect. 1975                                   | 289 |
| 126. M. Clark. Conical Intersect, 1975                                      | 290 |
| 127. Christo. Proyecto Tames Square, 1985                                   | 291 |
| 128.Monumento Victorio, Milán, 1975   | 292 |
| 129. Monumento Leopoldo, Milán, 1971  | 292 |
| 130. Christo y Jeanne Claude. Wrapped Reichstag. Berlín, 1995               | 294 |
| 131. Proyecto de 1971   | 294 |
| 132. Proyecto de 1975   | 294 |
| 133. Christo y Jeanne Claude. The Pont Neuf. París, 1986.                   | 294 |
| 134. Robert Morris. Laberinto.1971  | 298 |
| 135. Mario Merz. Igloo. 1971  | 301 |
| 136. Mario Merz. Movimiento de la tierra y de la luna sobre una tabla. 2000 | 303 |
| 137. Mario Merz. Marte, 1983.   | 303 |
| 138. Mario Merz. Fontana Igloo. Torino.                                     | 305 |
| 139. Anne y Patrick Poirier. Villa Adriana a la memoria de Antinous. 1979   | 307 |
| 140. C. Simonds trabajando. Calle en París, 1975                            | 309 |
| 141. Simonds. Trabajo en la calle. Nueva York. 1975                         | 310 |
| 142. Simonds. Habitat. Nueva York, 1972                                     | 310 |
| 143. Simonds. Observatorio abandonado. 1975                                 | 311 |
| 144. Simonds. Laberinto. 1972   | 311 |

|  |     |
|--|-----|
| 145. Simonds. Pirámide. 1972   | 311 |
| 146. M. Navarro. Ciudad de plomo, 1987   | 313 |
| 147. M. Navarro. La Ciudad. Arcilla.1973   | 314 |
| 148. Miquel Navarro. Fluido de la urbe. 2003   | 315 |
| 149. Miquel Navarro. Solar II. 1996  | 317 |
| 150. Barbara Krugger. Este es un mundo pequeño, aunque no<br>si tienes que limpiarlo. 1990                                       | 327 |
| 151. Antoni Muntadas. "Media eyes". 1981   | 328 |
| 152. Dennis Adams. Bus Shelter IV. Münster. 1987.  | 330 |
| 153. Joseph Beuys. 7000 Oaks. Kassel,1982  | 337 |
| 154. Joseph Beuys. Schlitten (Trineo). 1969  | 340 |
| 155. Beuys. Como explicar los cuadros a una liebre muerta. 1965.   | 341 |
| 156. Beuys. Me gusta la América y la América le gusto yo.<br>Galería René Block, Nueva Cork, 1974                                | 341 |
| 157. J. Beuys. 7000 Oaks. Documenta VII. Kassel.<br>Acción performática en la inauguración. 1982                                 | 343 |
| 158. J. Beuys. 7000 Oaks. Documenta 7.Kassel, 1982   | 345 |
| 159. J.Beuy.Das ende des 20.(El final del siglo XX),1983   | 347 |
| 160. Joseph Beuys. Plight (Situación inquietante), 1985  | 348 |
| 161. Anselm Kiefer. Libro. 1986  | 349 |
| 162. Kiefer. Inneuraun. 1983   | 351 |
| 163. Kiefer. Sulamit. 1981   | 351 |
| 164. Obras del artista Anselm Kiefer en exposición.  | 351 |
| 165. Anselm Kiefer. Abendlant (Twilight of the west). 1989. Fotografía,<br>arena, tierra, plomo y objetos diversos. 400x380x12cm | 353 |
| 166. Anselm Kiefer. Serie libro. 1979-1985   | 355 |
| 167. Anselm Kiefer. Serie libro. 1979-1985   | 355 |
| 168. Anselm Kiefer. Nuremberg, 1980. Paja, cemento,<br>tierra y pigmentos  | 357 |
| 169. Anselm Kiefer. Aebisfelde (The tron Curtan) 1987  | 357 |
| 170. Anselm Kiefer. High Priestess: Land of Two Rivers<br>( Gran sacerdotisa: Tierra de dos ríos).1986-1989.                     | 358 |

|   |     |
|---|-----|
| 171. Anselm Kiefer. Meteorites, 1998  | 359 |
| 172. Anselm Kiefer. Volkszanlung. Instalación, 1991   | 360 |
| 173. Kiefer. Lilith, 1987. Sao Paulo, Brasil. Técnica mixta   | 361 |
| 174. Anselm Kiefer. Siete palacios celestiales.<br>Construcciones de madera y cemento. 2004   | 363 |
| 175. Anselm Kiefer. Proyecto Jericó. Royal Academia de Arte.<br>Londres. 2007   | 363 |
| 176. Anselm Kiefer. Proyecto Jericó.<br>Intervención en la Academia de Artes. Londres.2007  | 364 |
| 177. Krzysztof Wodiczko<br>Proyección Scotia Tower, Canada,1971   | 365 |
| 178. Krzysztof Wodiczko. The Homeles Proyección. 1986<br>Detalle. Monumento Marques de Lafayette . Nueva York.  | 367 |
| 179. Krzysztof Wodiczko. The Homeles Proyección.<br>Detalle. Caridad con dos niños. Nueva York. 1986  | 367 |
| 180. K. Wodiczko. The Homeles Proyección. 1986  | 368 |
| 181. Krzysztof Wodiczko. "Homeless vehicle". Nueva York. 1988-1989  | 369 |
| 182. Krzysztof Wodiczko. Memorial Arch, Brooklin, New York, 1985  | 370 |
| 183. Krzysztof Wodiczko. The Border<br>San Diego, Califórnia,1988   | 371 |
| 184. Krzysztof Wodiczko. Proyección en el Hircschhom Museum<br>Washington.1988  | 375 |
| 185. Krzysztof Wodiczko. Arco de la Victoria, Madrid, 1991  | 375 |
| 186. Krzysztof Wodiczko. Proyección de Hiroshima, 1999  | 379 |
| 187. Las manos de los entrevistados. Detalles   | 379 |
| 188. Marepe. El muro trasladado y su montaje en el salón<br>de la Bienal. 2002  | 390 |
| 189. Anne (presente en la foto) y Patrick Poirier.<br>Intervención en las ruinas de un de los solares en el<br>Centro Histórico de Valencia, España.<br>II Bienal de Valencia. 2003 | 392 |
| 190. Jota Castro. SurvivalGuide for. Demonstratons, 2003  | 394 |
| 191. Marepe. Bahía, Brasil. Obra "Embutido Reconcavo"<br>La estructura de la supervivencia. 50ª Bienal<br>de Venecia, 2003  | 395 |

|   |     |
|---|-----|
| 192. Township Wall. Luanda, Angola. Obra "Margen de la zona limite" La estructura de la supervivencia. 50ª Bienal de Venecia, 2003  | 395 |
| 193. Anne y Patrik Poirier. "Un nuevo proyecto blanco para un nuevo planeta blanco en el salón blanco". Instalación en el Salón Blanco del Convento de San Francisco de Asis. Habana, Cuba. 2006. | 396 |
| 194. Antoni Miralda. Sabores y Lengua. La Habana. Cuba. 2006.   | 396 |
| 195. Carlos Garaicoa. Fotografía y dibujo. Intervención en las ruinas de Liverpool. IV Bienal de Liverpool, Inglaterra. 2006  | 398 |
| 196. São Paulo. Capital del Estado de São Paulo, Brasil. 2007. Fotografía expuesta en la X Bienal de Arquitectura de Venecia.   | 399 |
| 197. X Bienal de Arquitectura de Venecia, 2007.   | 399 |
| 198. Dan Grann. For house for Münster. Sculptur Projekte Münster, 1997  | 403 |
| 199. Ai Weiwei. Template. Documenta de Kassel, 2007   | 405 |
| 200. São Paulo. Brasil, 2002  | 407 |
| 201. El matadero, espacio de intervención del Arte/Cidade I   | 408 |
| 202. José Resende. Intervención en el matadero, Arte/Cidade I, 1994   | 410 |
| 203. Carmela Gross. Buracos, Instalación. 1994  | 411 |
| 204. Eder Santos. Trem de Terra. Video-instalación. 1994  | 412 |
| 205. Rubens Mano. Detector de ausencias. 1996   | 415 |
| 206. Guto Lacaz. Periscopio, Edificio Light. 1996   | 416 |
| 207. Estação da Luz. Sao Paulo. 1996  | 418 |
| 208. Laura Vinci. s/título. Intervención. 1997  | 420 |
| 209. Nelson Félix. Intervención en la estructura del predio del Moinho Central. Arte/Cidade III, 1997. Sao Paulo  | 421 |
| 210. José Spaniol. "O mirante". Intervención.   | 422 |
| 211. Rem Koolhaas, 2002   | 424 |
| 212. Herman Pitz. Maqueta de la ciudad de Sao Paulo.  | 425 |
| 213. Ana Maria Tavares.   | 426 |
| 214. Nelson Félix. Inestabilidad. Intervención en el Moinho Santista. 2002  | 426 |
| 215. José Resende. Intervención. Simulación de un choque entre seis vagones de un tren. Belenzinho. São Paulo. 2002   | 427 |
| 216. Krzyztof Wodiczko. Coches para los cogedores de papel.   |     |

|  |     |
|--|-----|
| Intervención en las calles de la Zona Leste de São Paulo. 2002   | 428 |
| 217. Vito Acconci. Intervención en el viaducto del Glicerio.<br>Una solución para los sin techo. Caja de resina<br>poliéster como estructuras habitables | 429 |
| 218. Antoni Muntadas. Intervención en las calles de São Paulo. 2002  | 429 |
| 219. Jaume Plensa. SHO. 2007   | 435 |
| 220. Jaume Plensa. El Monumento "Nomade" (Nómada). 2007  | 438 |
| 221. Jaume Plensa. "Nomade", 2007  | 439 |
| 222. Jaume Plensa. Fuente Crown, Parque Milenio. Chicago, 2004   | 440 |
| 223. Jaume Plensa. Fuente Crown, Parque Milenio. Chicago, 2004   | 442 |
| 224. Jaume Plensa. Fuente Crown. Detalle   | 443 |
| 225. Jaume Plensa. Fuente Crown. Detalles  | 444 |
| 226. Jaume Plensa. Fuente Crown. Detalle   | 445 |
| 227. Plensa. Breathing (Respirando) 2008   | 446 |
| 228. El Monumento Breathing completamente integrado en<br>el espacio de ubicación.   | 447 |
| 229. Carlos Garaicoa. Recorridos. Documenta II, Kassel. 2002   | 449 |
| 230. Garaicoa. Ruinas. La Habana. Fotografía. 2005   | 450 |
| 231. Garaicoa. Jardín Japonés. Instalación.<br>6ª Bienal de Habana, 1997   | 451 |
| 232. Jardín Japonés. Instalación.  | 451 |
| 233. Carlos Garaicoa. Jardín Cubano. Intervención. 6ª Bienal<br>de Habana, 1997  | 452 |
| 234. Carlos Garaicoa. Intervención en el Barrio de San<br>Isidro, Cuba. 7ª Bienal de La Habana, 2001   | 453 |
| 235. Carlos Garaicoa. "Ahora juguemos a desaparecer", 2001<br>Instalación. Tabla de metal y velas  | 455 |
| 236. Carlos Garaicoa. "Ahora juguemos a desaparecer", 2000 (Detalle)   | 455 |
| 237. Carlos Garaicoa. "Ahora juguemos a desaparecer II. 2002<br>Instalación. Tabla de metal, velas, hilos, proyección<br>en circuito cerrado             | 456 |
| 238. Carlos Garaicoa. "Ahora juguemos a desaparecer II. 2002.  | 456 |
| 239. Carlos Garaicoa. Dibujo sobre fotografía blanco y negro. 2005   | 457 |

|  |     |
|--|-----|
| 240. Carlos Garaicoa. Instalación. Documenta 11, Kassel. 2002<br>Maquetas en madera y cartón, dibujos en la pared  | 458 |
| 241. Carlos Garaicoa. Ágora. Instalación. Documenta 11, Kassel. 2002<br>Fotografía blanco y negro, maquetas en madera y cartón                                   | 459 |
| 242. Dibujo sobre fotografía. 2005   | 461 |
| 243. "Ciudad dobladas". Instalación en Beijing. 2008   | 461 |
| 244. Instalación, maquetas y monitores de video. 2002  | 461 |
| 245. Nanci Novais. Fragmentos de ciudad. Objetos y<br>impresión s/lienzo. 2006   | 472 |
| 246. Nanci Novais. Ruinas. Instalación<br>Procedimientos cerámico. 2007  | 473 |
| 247. Construcción y destrucción de la ciudad.<br>Fotografía. Valencia, 2004  | 479 |
| 248. Nanci Novais. Intervenciones en la ciudad. Valencia, 2004   | 480 |
| 249. Nanci Novais. Construcción en ruinas. Escultura cerámica. 2004  | 482 |
| 250. Nanci Novais. Construcción en ruinas II.<br>Escultura cerámica. 2004  | 483 |
| 251.. Nanci Novais. Ruinas, paisaje de memoria. instalación.<br>200 piezas en cerámica. Valencia, 2005   | 485 |
| 252. Nanci Novais. Superposición de memorias. Escultura en relieve.<br>Fundición en resina de poliéster con polvo de mármol<br>e fibra de vidrio. Valencia. 2004 | 488 |
| 253. Nanci Novais. Ruinas, superposición de memorias . Detalle   | 489 |
| 254. Nanci Novais. Paisaje I. Moldelado en arcilla. Valencia, 2004   | 491 |
| 255. Nanci Novais. Paisaje II. Terracota. Valencia, 2004   | 491 |
| 256. Salvador de Bahía, Brasil. Vista parcial de la Ciudad<br>Baja y Ciudad Alta, y el extensor que hace el traslado<br>entre las dos ciudades. 2003             | 497 |
| 257. Salvador. Bahía, Brasil. Centro histórico, Siglo XVII,<br>Patrimonio de la<br>Humanidad. Fue totalmente restaurado en los años 1990.                        | 499 |
| 258. Debret. Grabado. Siglo XVII   | 500 |
| 259. La capoeira, una cultura de Bahía para el mundo. 2006   | 500 |
| 260. La ofrenda de flores en la Fiesta del Señor   |     |

|  |     |
|--|-----|
| de Bomfim desde el siglo XIII  | 501 |
| 261. Fiesta del Señor de Bonfim. 2007  | 501 |
| 262. Salvador colonial del siglo XVI y Salvador contemporánea del siglo XXI  | 502 |
| 263. Salvador de Bahía. 2006. Centro de la ciudad. Tejido urbano compartido: población rica (los rascacielos) y población pobre (las favelas).                                   | 503 |
| 264. Nanci Novais. Fotomontajes, esculturas concebidas para espacios de la ciudad de Salvador, Bahía. Resina poliéster con pintura automotiva. 1995                              | 506 |
| 265. Mapa del Campus de la Universidad Federal de Bahía en el barrio de Ondina. Salvador de Bahía  | 508 |
| 266. Vista parcial del barrio de Ondina en Salvador de Bahía, en el cual se ve el Campus de la Universidad y al fondo los grandes edificios.                                     | 509 |
| 267. N. Novais. "Pilar del conocimiento" Vaciado en resina de poliéster con fibra de vidrio. 5 m x 1 m de diámetro. Canpus da UFBA, Salvador, Bahía, Brasil. 1995                | 511 |
| 268. Nanci Novais. Imágenes del proyecto "Janelas da cidade. Entre el público e o privado". (Ventanas de la ciudad. Entre lo público y lo privado) Salvador, Bahía. Brasil. 2002 | 514 |
| 269. N. Novais. Ventanas de la ciudad. Fotografía. 2002  | 515 |
| 270. N. Novais. Un no site" . Los bancos empaquetados y instalados en el Museo carlos Costa Pinto. Salvador. Bahia, Brasil .2004   | 519 |
| 271. Obstáculo I. "Barreras Invisibles". El banco en una caja de crista  | 520 |
| 272. Obstáculo II. "Tramas Urbanas" . El banco en un tramado de hierro   | 521 |
| 273. Obstáculo III. " Mudanza de paisaje". El banco en un tramado de madera  | 522 |
| 274. N. Novais. Bancos empaquetados. Intervención en el Museo Carlos Costa Pinto. Salvador, Bahia. Brasil, 2004  | 523 |
| 275. Plaza de la Virgen. La arquitectura antigua   | 527 |

|  |     |
|--|-----|
| 276. Plaza del Ayuntamiento. Arquitectura moderna<br>Fincas construidas entre los años 1950 y 1960   | 527 |
| 277. Ciudad del Arte y de las<br>Ciencias. La Valencia del nuevo milenio.<br>Inaugurada en el año 2003   | 529 |
| 278. Torres de Serrano. Valencia, 1920   | 529 |
| 279. Torres de Quart. Valencia, 1900   | 529 |
| 280. Solar en ruinas. Valencia, 2007   | 530 |
| 281. Centro histórico de la ciudad de Valencia. Fotografías. 2007  | 532 |
| 282. Piezas en arcilla. Procedimiento cerámico. 2004   | 533 |
| 283. Pesca dels bous en el Cabanyal. Valencia, 1920  | 539 |
| 284. La Lonja de los Pescadores. 2005  | 540 |
| 285. Casa dels Bous. 2006  | 540 |
| 286. Plan del barrio. En rojo el área condenada. 2005  | 541 |
| 287. El Cabanyal después del resultado<br>de la justicia. Imagen de archivo .2008  | 542 |
| 288. “Intervenciones artísticas realizadas en la calle y en las<br>casas de los vecinos del barrio. Imágenes del evento<br>“Cabanyal Portes Obertes”. realizado en el año 2003.<br>Fotos de archivo del site del evento. | 544 |
| 289. La casa donde ubicó la intervención “El Palacio de los<br>cuatro vientos”. Valencia, 2005   | 546 |
| 290. Vista general del espacio con la obra instalada   | 547 |
| 291. 1ª Situación. “El Barco de los pescadores”  | 549 |
| 292. Detalle de la obra  | 549 |
| 293. Detalle de la obra  | 549 |
| 294. 2ª Situación. “Los libros como inventarios de la memoria”   | 550 |
| 295. Detalle de la obra  | 550 |
| 296. Otro ángulo de visión   | 550 |
| 297. 3ª Situación. La costura  | 551 |
| 298. Detalle de la obra  | 551 |
| 299. Detalle de la obra  | 551 |

|  |     |
|--|-----|
| 300. Video: Carmen Marcos y Carlos Barragán. Valencia. 2005<br>Entrevista a los pescadores del Cabañal. Evaristo Navarro<br>y Nanci Novais.                    | 552 |
| 301. Vista del muro del Castillo. El sitio elegido para la intervención.<br>Dénia, España. 2004  | 554 |
| 302. Detalle del muro del Castillo de Denia con vista para la ciudad<br>a través de las ventanillas. Dénia, 2006.  | 555 |
| 303. “Espacios visibles, espacios de memoria”. Intervención<br>en el Castillo de Dénia. Denia, España. 2006  | 556 |
| 304. Detalle de la intervención, “Espacios visibles, espacios<br>de memoria”. Denia, España. 2006  | 557 |
| 305. Detalle. Intervención, “Espacios visibles, espacios de memoria”.<br>Denia, España. 2006   | 558 |
| 306. El casco antiguo de la ciudad de Dénia. 2006  | 559 |
| 307. La ciudad contemporánea vista desde el<br>Castillo de Dénia. 2006   | 559 |
| 308. “Espacios visibles, espacios de memoria”<br>Vista general de la Intervención en el muro del Castillo de Dénia.<br>Ciudad de Dénia. Alicante, España. 2006 | 560 |
| 309. Imagen de San Francisco de Borja  | 564 |
| 310. Conjunto arquitectónico del Palau Ducal dels Borja.<br>Gandia, Valencia.  | 566 |
| 311. Patio de las Armas. Palau Ducal dels Borja, Gandia. 2008  | 566 |
| 312. Ciudad de Gandia contemporánea. 2006  | 567 |
| 313. N. Novais. La Intervención “ Libros como pasajes de memoria”.<br>Sala Neogótica. Palau Ducal dels Borja, Gandia. 2006                                     | 568 |
| 314. N. Novais. Detalle de la intervención   | 569 |
| 315. N. Novais. Detalle de la intervención   | 569 |
| 316. N. Novais “Libros como pasajes de memoria”. Vista<br>de la intervención   | 570 |
| 317. N. Novais. Detalle de la intervención “Libros como<br>pasajes de memoria” 2006  | 570 |
| 318. N. Novais. El libro y la llave. Elementos símbolos del<br>mensaje de la obra. Detalle   | 573 |

|   |     |
|---|-----|
| 319. N. Novais. El libro en proceso cerámico 2006   | 574 |
| 320. N. Novais. El libro. Detalle trabajado. Cerámica, dibujo y objetos. 2006   | 574 |
| 321. N. Novais. El Libro como pasaje de memoria I. Cerámica con objetos. Valencia, 2006                                   | 575 |
| 322. N. Novais. El Libro como pasaje de la memoria II. Cerámica, dibujo y objetos. Valencia, 2006                         | 576 |
| 323. N. Novais. El Libro como pasaje de la memoria III. Cerámica, cartón , dibujo. Valencia, 2006                         | 577 |
| 324. N. Novais. El libro como pasajes de memoria IV. Cerámica, metales. Valencia, España. 2006                            | 578 |
| 325. N. Novais. El libro como pasajes de memoria III. Cerámica V. Metales y fotografía. La memoria de San Francisco Borja | 579 |
| 326. N. Novais. El libro como pasajes de memoria V. Detalle. 2006   | 580 |



## Créditos

---

### Fotografías

Kike Sempere

Portada y paginas: 560, 561

Fábio Gatti

Paginas: 143, 145

Claudiomar Gonçalves

Paginas: 520, 521, 522

Roberto Manga

Paginas: 519, 523

Maria Olmos

Paginas: 569, 570

Amparo Piera

Paginas: 573, 578, 579,580

Alberto Fácio

Pagina: 506

Nanci Novais

Paginas: 472/491; 511/515; 530/533; 546/559; 573/577

Obs. Las demas imágenes que ilustran el trabajo son reproducciones extraídas de libros, catálogos y páginas web, citados en la bibliografía consultada.

**Diseño de portada y paginas:** 556,557,558, 560, 561

Argelia González

### Revisión de texto

Suzana Suy

Lola Serón Juan

**Traducción del Resumen (valenciano y ingles)**

Lola Serón Juan



## Resumen

---

Como está explícito en su título: **Poéticas urbanas en la escultura contemporánea: Actitudes de preservación y rescate de la identidad y de la memoria de la ciudad**, esta investigación reflexiona y valora las prácticas del lenguaje escultórico contemporáneo como actitudes de reflexión sobre la ciudad, evaluando su actuación cómo medio de concienciación de la necesidad de preservar y/o rescatar las señas de su identidad y de su memoria, creyendo en la **hipótesis** de que a través del lenguaje artístico, es posible reforzar la imagen de la ciudad y despertar la consciencia de los ciudadanos.

Centrada en el periodo que comprende desde los años sesenta hasta la actualidad, en el ámbito universal y, teniendo como punto de atención nuestra producción artística, esta investigación persiguió los siguientes objetivos: analizar e reflexionar sobre los planteamientos de los artistas que han participado en el desarrollo del tema en el período que abarca la investigación; hacer un estudio reflexivo sobre nuestro trabajo buscando diálogos con las propuestas de otros artistas; y también contribuir al desarrollo del conocimiento del arte contemporáneo y, particularmente, en el campo de actuación que abarca esta investigación que es **la trayectoria de la escultura en los últimos cuarenta años, cuerpo a cuerpo con la ciudad**, actuando desde el espacio protegido de las galerías, museos, espacios alternativos, hasta el espacio abierto de las ciudades, presentando propuestas realizadas desde las técnicas tradicionales hasta el campo ampliado del arte de contexto, como la performance, instalación, video-instalación... todo lo que ha evolucionado bajo el influjo conceptualista desde los años sesenta.



## Resum

---

Com és explícit al títol: Poètiques urbanes en l'escultura contemporània: Actituds de protegir i rescatar la identitat i la memòria de la ciutat, aquesta recerca fa una reflexió i valora les pràctiques del llenguatge escultòric contemporani com a actituds de reflexió sobre la ciutat. Avaluant la seva actuació com mig de conscienciació de la necessitat de preservar i/o rescatar les senyes de la seva identitat i de la seva memòria, creient en la hipòtesi que mitjançant el llenguatge artístic, és possible reforçar la imatge de la ciutat i despertar la consciència dels ciutadans.

Centrada en el període que comprèn des dels anys seixanta fins l'actualitat, en l'àmbit universal i, tenint com a punt d'atenció la nostra producció artística, aquesta recerca va perseguir els següents objectius: analitzar i reflexionar sobre els plantejaments dels artistes que han participat en el desenvolupament del tema en el període que abasteix la recerca; fer en estudi reflexiu sobre el nostre treball buscant diàlegs amb les propostes d'altres artistes; i també contribuir al desenvolupament del coneixement de l'art contemporani i, particularment, al camp d'actuació que abasteix aquesta recerca que és la trajectòria de l'escultura als últims quaranta anys, cos a cos amb la ciutat, actuant des de l'espai protegit de les galeries, museus, espais alternatius, fins l'espai obert de les ciutats, presentant propostes realitzades des de les tècniques tradicionals fins el camp ampliat de l'art de context, com la performance, instal·lació, video-instal·lació... tot el que ha evolucionat sota l'influx conceptualista des dels anys seixanta.



## Summary

---

As the title clearly implies – **Urban poetics in contemporary sculpture: Attitudes of the preservation and salvation of a city's identity and history** – this investigation reflects upon and weighs up the language practices of contemporary sculpture as contemplative attitudes with regards to any given city. It evaluates the part these practices play in raising awareness to the necessity of the conservation of the features of a city's identity and history and/or its salvation while believing in the **hypothesis** that through artistic language it is possible to reinforce the image of a city and awaken the consciousness of the citizens.

Focusing specifically on the period from the 1960s until the present day, in a broad context and paying special attention to artistic production, this investigation pursued the following objectives: to analyze and reflect upon the approach of the artists which have participated in the development of this theme in the period which the investigation covers; to make a reflective study of our work as artists while looking to engage in a dialogue with the proposals of other artists; to contribute to the development of the consciousness of contemporary art. All this with particular focus on the scope of this investigation: **the trajectory of sculpture in these last forty years, face to face with the city**, working out of protective locations such as galleries, museums and alternative spaces right through to open city spaces, presenting proposals made up from traditional techniques and through to the extensive field of contextual art such as performance art, installations, video installation... everything that has evolved under the conceptual influence since the 1960s.

