

TESIS DOCTORAL

IN-FLUIDO:

LO *FLUIDO* COMO CONCEPTO Y PRACTICA ARTÍSTICA

M. Pilar Soberón García



Dtor. Saturnino Gutiérrez Barriuso

FACULTAD BELLAS ARTES / ARTE EDERREN FAKULTATEA
DEP. ESCULTURA / ESKULTURA SAILA - 2016



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Tesis Doctoral

IN-FLUIDO:
LO FLUIDO COMO CONCEPTO
Y PRÁCTICA ARTÍSTICA

María Pilar Soberón García

(soberon.pilar@gmail.com)

Licenciada en Bellas Artes,
especialidades: Escultura y Audiovisuales

Dirigida por el Doctor en Bellas Artes

Saturnino Gutiérrez Barriuso

2015

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Facultad de Bellas artes
Dep. Escultura

Arte Ederren Fakultatea
Eskultura saila

A Iban y Alain

Agradecimientos

A Nino, Saturnino Gutiérrez Barriuso, por su amplia visión y su especial sensibilidad, quien ha impulsado a plasmar esta investigación, guiándome durante estos años, capturando un concepto volátil y vibrante;

A María Jesús Cueto por su excepcional labor en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de EHU-UPV;

A Eva Lootz, quien me introdujo en la *Cultura de lo Fluido* en Arteleku;

A mis profesores de la Facultad de Bellas Artes, a Inmaculada Jiménez, Angel Garraza, Jose Angel Lasa, Antonio Garbayo, Jose M^a Herrera, Juan Antonio Gómez Ruiz, Xabier Laka, Josu Rekalde, Patxi Urkijo y Concha Elorza;

A agentes culturales con los que he confluido, Nekane Aramburu, Maria José Aranzasti, Piedad Solans, Javier Duero y Fernando Gómez de la Cuesta;

A Miren Eraso que nos ha dejado su particular ventana al conocimiento en la Mediateca Arteleku-Tabakalera, y a sus entrañables colaboradores, Goretti Arrillaga, Irene y Mikel;

A mis amigas y pensadoras, María Ugarte, Leire Goti, Eva González y Marian Amuntxastegi.

1.	Definición e hipótesis <i>In-fluido</i>	13
2.	Prefacio	15
3.	Introducción	21
4.	Tema: <i>Fluidez</i>	23
	4.1. Contexto.....	25
	4.2. Factores que determinan la <i>fluidez</i>	26
	4.3. Origen de lo <i>fluido</i>	30
	4.4. Devenir de la <i>fluidez</i> en el arte	31
5.	Metodología: <i>lo fluido</i> desde las Vanguardias.....	33
6.	Justificación, motivación personal	37
	6.1. Adentrarse en lo <i>fluido</i>	38
	6.2. La disolución del tiempo y el espacio.....	44
	6.3. Lo fluido desde la percepción y el dibujo.....	47
	6.4. Consciencia líquida.....	52
	6.5. Flujos de comunicación y colaboración: <i>feed-back</i>	52
7.	Pensamiento <i>fluido</i>	55
	7.1. En el filo, entre Caos y orden	55
	7.2. Análisis y planteamiento de una estrategia: rizoma y <i>fluidez</i>	56
	7.3. El pensamiento clásico está fatigo.	58
	7.4. Principio de conexión y heterogeneidad	59
	7.5. Principio de multiplicidad	59
	7.6. Principio de ruptura asinificante	60
	7.7. Principio de cartografía y de calcomanía	61
8.	Percepción <i>fluida</i>	63
	8.1. Flujos comunicacionales	63
	8.2. Espacio e infinito.....	65
	8.3. Concepción del espacio: universo dinámico y <i>fluido</i>	66
	La Energía Oscura.....	68
	Lo uniforme, El Bosque Isotrópico.	68
	Energía Negativa.	69
	Fuerzas de la Naturaleza.	69
	Teoría de las Cuerdas.	70
	8.4. El Infinito matemático.....	71
	8.5. Entre el límite y lo ilimitado	71
	8.6. Infinito y mito del eterno retorno.....	74
	8.7. Movimiento <i>Fluido</i> , Límite e ilimitado.	75
	8.8. El límite y la escultura	76

8.9. Límite y percepción.....	79
9. Concepto espacio-tiempo en la escultura.	83
10. Evolución de la escultura, desde lo eterno hacia lo <i>fluido</i> y temporal.....	85
10.1. Escultura y simbolización del mundo	83
10.2. La supremacía del proceso y los múltiples puntos de vista.....	94
10.3. Espacio circundante.....	97
11. La desmaterialización	99
11.1. Escultura nómada. Campo expandido.....	101
Campo expandido.....	109
Paisaje - Arquitectura / Construcción localizada.....	110
Paisaje - no paisaje, <i>Market sites</i>	112
Arquitectura - no arquitectura. Estructuras axiomáticas	112
11.2. Nuevo territorio para la escultura	115
Primer anillo	122
Segundo anillo.....	122
El nuevo campo expandido en la <i>cultura de lo fluido</i>	125
12. De la <i>gestalt</i> a la <i>Anti-forma</i> : Robert Morris	129
12.1. Una trayectoria hacia la <i>fluidéz</i> : de la experiencia de la <i>gestalt</i> hacia la anti-forma y la desdiferenciación.....	131
12.2. Lo perceptivo.....	135
12.3. Lo conceptual	140
12.4. El cuerpo.....	142
12.5. Lo fenomenológico.....	150
12.6. La experiencia directa de lo real.....	157
12.7. El ilusionismo.....	164
12.8. El <i>ready-made</i> , la influencia de Duchamp.....	167
12.9. El <i>index</i> , la huella y la importancia del lenguaje.....	175
12.10. <i>Task performance</i> , el cuerpo neutro	182
12.11. Escritos	189
<i>Notas sobre escultura I</i>	189
<i>Notas sobre escultura II</i>	194
<i>Notas sobre la escultura IV</i>	198
12.12. Estructuras primarias	202
La disolución.....	213
12.13. La <i>Anti-forma</i>	216
12.14. Lo procesual, la pérdida de rigidez.....	225
Subvertir la horizontalidad, Jackson Pollock	226
De la <i>Anti-forma</i> y lo procesual al posminimalismo	232
12.15. Lo blando	234

Orígenes de lo blando con Yayoi Kusama	234
Lo blando, lo real, lo literal y lo cotidiano en Alan Kaprow	237
La parodia de lo blando: Oldenburg	241
12.16. Amontonar al azar	247
De la suciedad a la desaparición del objeto	252
1969: Del minimalismo al arte procesual	258
Sentido y Sensibilidad.	259
La temprana aceptación del <i>minimal art</i>	261
Lo tautológico.	267
12.17. Lo procesual, procedimientos y materiales.	273
La lógica de los materiales.	274
El efecto de campo, el problema de la figura-fondo y el infinito desdiferenciado.....	275
La relación figura-fondo: Frank Stella, método deductivo	279
El desafío del objeto tridimensional.....	287
El yo corporal o la corporeidad fantasmática.....	293
El yo de Jasper Johns: del yo interior de la obra a la exterioridad de la experiencia.....	293
13. El tiempo entrópico de Robert Smithson	303
13.1. La Ficción.....	306
13.2. El pasado geológico.....	307
La cristalografía: una estructura congelada	315
13.3. La flexibilidad del tiempo	320
El tiempo como destrucción	323
La abolición del tiempo	324
13.4. El campo conceptual de la escultura.....	330
Lo entrópico	330
La ley de la entropía	331
Entropía y arte.....	333
A Sedimentation of the Mind: Earth projects	335
13.5. Lo geológico estratificado	337
13.6. Escultura como lugar: No paisaje.....	352
13.7. Lo aéreo	354
13.8. No-arquitectura / no-paisaje. Interior /exterior	356
La dialéctica de los límites.....	357
13.9. Lo cartográfico: punto de partida para el <i>non-site</i>	358
13.10. Nancy Holt.....	363
El site: <i>Mono Lake</i>	365
13.11. Esteticización artística del territorio: <i>Amarillo ramp</i>	369
13.12. <i>Pine Barrens</i>	371
La dimensión cósmica del Tiempo: <i>Sun Tunnels</i>	373

	Visores del espacio	377
	Constelación de Hydra.....	379
	13.13. <i>Earthwork</i> desde el <i>minimal art</i>	380
	13.14. Doble negativo: subvertir la escultura	404
	13.15. El Museo de las <i>Ideologías Desechas</i>	413
	13.16. Lo transitorio del tiempo, materia y forma	414
	13.17. El valor del Tiempo	420
	13.18. Espejos y reflejos:.....	421
	Otro ilusionismo, pero hacia el exterior	421
	13.19. La dislocación del lugar	423
	13.20. El eterno retorno	429
	13.21. <i>Spiral Jetty</i> : El pasaje	431
14.	La gravedad: Richard Serra	442
	14.1. El nuevo artista como trabajador industrial	448
	14.2. Nueva sintaxis para la escultura	452
	14.3. La inercia de lo temporal en equilibrio	461
	14.4. En el límite: la gravedad entrópica	472
	14.5. Lista de acciones abiertas al proceso.....	474
	14.6. Toma de conciencia de nuestra situación física: Los horizontes cambiantes	482
	14.7. El azar como construcción no intencionada	486
15.	Caos / No-caos: Eva Hesse	498
	18.1. El yo	499
	18.2. Orígenes del mito	502
	18.3. El Color como gravedad	505
	18.4. Lo absurdo	510
	18.5. La repetición obsesiva	512
	18.6. Caos estructurado como no caos.....	515
	18.7. Proceso y fluidez.....	518
	18.8. La ligazón, la suspensión, la dispersión.....	527
	18.9. Lo performativo	534
	18.10. Flujos étereos / flujos informes	542
16.	Conclusiones.....	554
17.	Bibliografía.....	556
	Imágenes: capítulos 1-11	564
	Imágenes: De la <i>gestalt</i> a lo fenomenológico, Robert Morris.....	565
	Imágenes: El tiempo entrópico de Robert Smithson.....	568
	Imágenes: La gravedad, Richard Serra	572
	Imágenes: Caos / No-Caos Eva Hesse.....	573

1. Definición e hipótesis *In-fluido*

“**Influir**. Tr. Causar unas cosas sobre otras ciertos efectos físicos. || fig. Ejercer una persona o cosa predominio en el ánimo. || fig. Cooperar con más o menos eficacia al éxito de un negocio. || Teol. Fig. Inspirar o comunicar Dios algún efecto o don de su gracia.”¹

“**Fluido, da.:** adj. Dícese del cuerpo que, como los líquidos y los gases, toma sin resistencia la forma del recipiente o vaso donde está contenido. Ú.t.c.s.m. || fig. Tratándose del estilo, corriente y fácil. || m. *Fisiol.* Cada uno de ciertos agentes hipotéticos que admiten algunos fisiólogos; como el magnético animal. || **imponderable.** *Fís.* Cada uno de los agentes hipotéticos que se han considerado causa inmediata de los fenómenos físicos. || Fluidos elásticos. *Fís.* Cuerpos gaseosos.”²

“**Fluidez:** f. Calidad de lo *fluido*. E Facilidad de movimiento y operación de los factores econ. E Magnitud inversa de la viscosidad de un *fluido*.”³

¹ Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española [Texto impreso]*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973, p. 473.

² *Ibidem*, p. 395.

³ Julia Millán, *Salvat universal diccionario enciclopédico Apéndice [Texto impreso]*, Barcelona, Salvat, 1994, p. 230

La comprensión de que todo lo que nos rodea es *fluido*, de que todo está en cambio constante, de que el tiempo y la materia están en fluctuación, y por lo tanto están modelados por la inercia de la entropía, de que existe una condición artística no arraigada en la materia perpetua sino en la cualidad movable que nos conforma, es la base del pensamiento *fluido*.

Así, ***In-fluido*** plantea la siguiente hipótesis: somos *fluido* y como tal nos comportamos, influyendo en distintas áreas de acción, artísticas, cognitivas, filosóficas, científicas, económicas, políticas... En el campo del arte lo *fluido* busca manifestarse como condición temporal, cambiante, efímera, dinámica, móvil, múltiple y leve.

2. Prefacio

Desde mis orígenes *In-Fluido* es una idea en germinación que se constituye desde mi labor artística, sedimentándose como un concepto de pensamiento filosófico y artístico a lo largo del tiempo, y que se nutre de aspectos científicos y de mi propia observación y experimentación en la naturaleza. En los inicios de este recorrido se halla mi primer proyecto artístico *IN-FLUIDO* que data de 1994. El proyecto, becado por la diputación Foral de Gipuzkoa, fue creado para indagar con la *fluidez* y la *levedad* como herramientas en una época en crisis, desde un ámbito interdisciplinar, con la escultura, la instalación, el video y el dibujo como medios inter-relacionados. En aquella etapa tuve mis primeros contactos con las ideas sobre *fluidez* que se planteaban tanto en mi propia universidad, EHU-UPV, como en Arteleku de la mano de Eva Lootz.

Concretamente, en el curso *Cromos y peonzas* dirigido por Eva Lootz hubo un invitado, Isao Hosoe, ingeniero y diseñador japonés asentado en Milán, que impartió una conferencia sobre la *Cultura fluida* y sus aplicaciones en el diseño de la forma, la ciudad, el transporte y las telecomunicaciones.⁴ La noción de flexibilidad y variabilidad que promulgaba frente a la rigidez del sistema fijo, rígido y ortogonal establecido aportaba nuevas ideas, concepciones y soluciones como por ejemplo el empleo de la línea curva en diseños y en redes y estructuras de la megapoli, algo tan básico y simple conectaba con mis ideas e intuiciones. Ya Marcel Duchamp en su obra *Trois Stoppages étalons*, (1913-1914) nos señala precisamente esta cualidad de cambio, un conjunto de curvas de una pulgada que se muestran siempre diferentes, contradiciendo la idea de unidad y medida estable y de significado constante.

⁴ Isao Osoe, “La cultura del fluido”, conferencia, Taller *Cromos y peonzas*, Eva Lootz, Arteleku, 1993

El título de *In-fluido* viene dado por que estamos influidos por los efectos de lo móvil, lo dinámico y lo cambiante, por el efecto de la gravedad sobre el tiempo y la materia, por los flujos de información que recibimos de los media, por nuestra propia condición *fluida*. Nuestra sociedad se ha convertido en una sociedad líquida como la describe Zigmunt Bauman: “La era de la modernidad sólida ha llegado a su fin. ¿Por qué sólida?”, se pregunta Bauman, “Por qué los sólidos, a diferencia de los líquidos, conservan su forma y persisten en el tiempo: duran. En cambio los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen.”⁵ En una época donde los flujos son constantes y están en continua circulación, flujos de información, flujos de personas, flujos de productos, flujos de ideas y pensamientos, como nunca antes se había dado, los sólidos están en estado de desintegración, pues el mundo se ha descubierto como no predecible ni controlable.

El tiempo toma relevancia de modo significativo pues define y describe las cosas dentro de un *continuum*. Dentro de este continuo lo sólido tiene una clara dimensión espacial y estática, mientras que lo fluido presenta una disposición temporal, su presencia es fugaz, leve. Así, la extraordinaria movilidad de los fluidos se asocia con la idea de “levedad,”⁶ idea ésta que comparte Italo Calvino en su obra *Seis propuestas para el próximo milenio*⁷ y que se manifiesta en mi obra *Cita al jinete del cubo de Kafka*, 1994, (fig. 1). Por ello, el tiempo es la cualidad entrópica que guía a lo largo de este estudio y que se identifica a través de diferentes artistas indagando en sus entrevistas, escritos y en textos críticos de catálogos y publicaciones relevantes.

⁵ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Sección de Obras de Sociología, México [etc.], Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 8–11.

⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁷ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Libros del tiempo (Ediciones Siruela); 1, Madrid, Siruela, 1992

Dos décadas después sigo profundizando en ésta misma línea de pensamiento y acción. Así, en mi último proyecto investigo el concepto de Isotropía, la cualidad de no tener una dirección preferencial de movimiento al igual que el agua, de hecho, Stephen Hawking define el *bosque isotrópico* como un espacio uniforme en expansión, donde nuestra percepción es constante en todas las direcciones, al igual que el universo observado a mayores escalas. En el proyecto, presentado en el Centro Cultural Koldo Mitxelena de Donostia-San Sebastián en el marco de la exposición colectiva *Paisaiaren Murmurioak / Cuando la naturaleza habla*, se desvela la dimensión temporal a través de distintas obras, fotografías, instalaciones y un dibujo mural creado *in-situ*, titulado *Isotropía*, 2015 (fig. 2), con el método de dibujar sin ver lo que la mano hace, de manera que la línea de dibujo recorre el espacio de la pared y capta el espacio negativo del paisaje que la nieve descubre. Así, la observación de los fenómenos naturales activa los procesos de creación como sucede en la obra *Bosque isotrópico*, 2015 (fig. 3 y fig. 4), que toma su título de este concepto; en la experimentación lo temporal es sometido e interpretado mediante el análisis de un frágil proceso, el deshielo, de modo que el conjunto de las cosas, fenómenos y fuerzas que componen el universo se desvelan en un lento devenir, donde la forma se metamorfosea y desvela la cualidad atómica del agua.

La incorporación de la ciencia se hace necesaria en la investigación ya que sus avances arrojan luz, del mismo modo Merce Cunningham queda influenciado al conocer las teorías de Albert Einstein que afirma que no hay puntos fijos en el espacio, lo que le lleva a pensar entonces que cada punto es *temporal*. Y ésta condición es una necesidad común y certera en muchos aspectos que está ligada a la idea de éste estudio, la *fluidez*, pues vivimos inmersos en ella.



fig. 1. Pilar Soberón, *Cita al Jinete del cubo de Kafka*, 1994



fig. 2. Pilar Soberón, *Isotropía*, detalle, 2015



fig. 3. Pilar Soberón, *Bosque isotrópico*, 2015

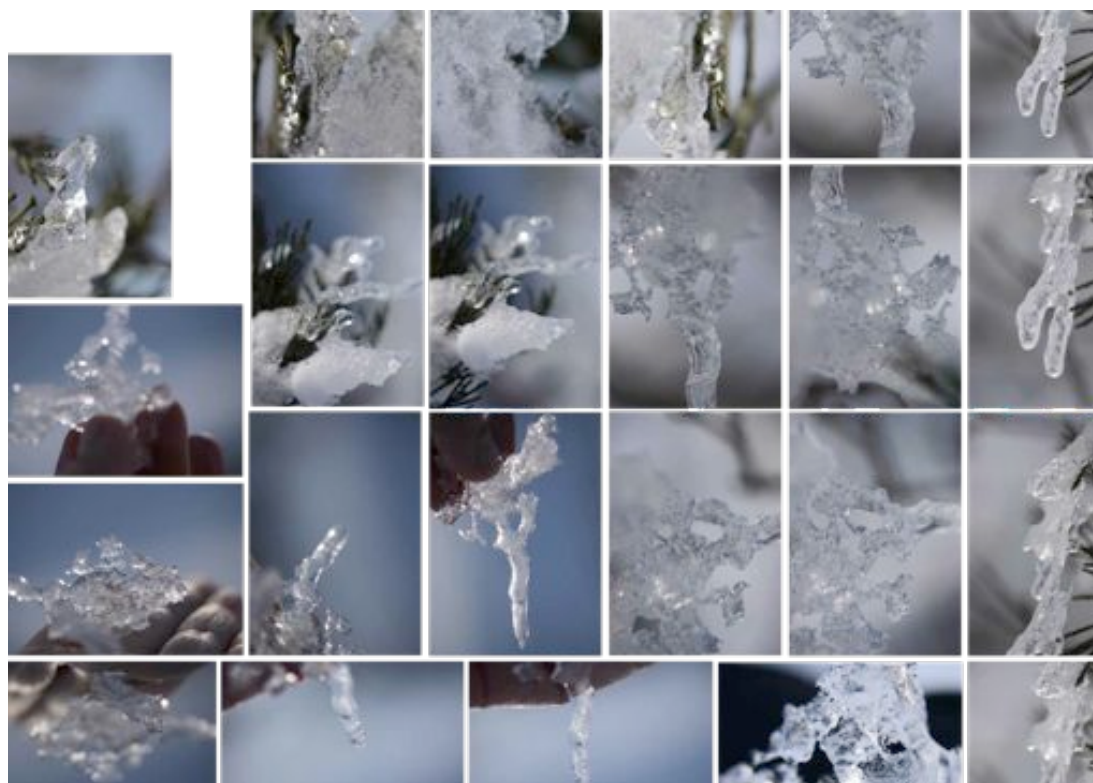


fig. 4. Pilar Soberón, *Bosque isotrópico*, 2015, detalle

3. Introducción

El presente estudio de investigación es una reflexión que propone un nuevo prisma que enriquece nuestra mirada, y amplía el espectro desde el que convencionalmente observamos y comprendemos el arte. Desde una perspectiva dinámica que se adapta al cambio histórico de la práctica artística y ligada a la evolución del concepto del tiempo como ente que constituye la obra, se plantea la incursión del término *In-fluido*. La investigación teórica se inicia formalmente en el marco del programa de Doctorado de *La Escultura como Práctica y Límite* en la Universidad del País Vasco, EHU-UPV, y paralelamente se desarrolla en el ámbito de mi creación artística ya que la noción de *fluidez* es la base sobre la que discurre mi pensamiento y mi obra: fluidez de pensamiento, fluidez de acción.

4. Tema: *Fluidez*

En los últimos tiempos hemos asistido a una progresiva desmaterialización del objeto artístico, del arte objetual al arte de concepto, de la originalidad de la vanguardia a la escultura en el campo expandido, de lo sólido a lo fluido; en la era de una estética sostenible⁸ nuestra práctica artística se va volviendo más etérea y efímera, más ligada a la idea y a la estética relacional y desvinculada del aura de perpetuidad, pese al lastre del sistema mercantil del arte y la inflación del espectáculo. Abandonada ya la función de monumento y desligada de la arquitectura, la creación abre sus límites al espacio y al tiempo, como un arte *fluido* y potencialmente cambiante donde el proceso y la experiencia son vitales, una creación artística que explora nuevas vías de comunicación social, que recorre el espacio en ocasiones con proyectos *in situ*, en contextos urbanos o en soportes a-tópicos en la red y se abre a una nueva percepción, como el campo expandido de la escultura⁹ que, disertando a partir del territorio cartografiado por Rosalind Krauss entre arte/no arte, arquitectura/no arquitectura y paisaje/no paisaje, se amplía hasta el territorio de lo social y lo comunicativo en el campo más expandido por Jose Luis Brea “en el que nos será dado emplazar el conjunto de prácticas artísticas que han caracterizado la evolución de la forma escultórica en las tres últimas décadas.”¹⁰

Todas ellas son características *fluidas*, de flujos que se relacionan, que se han plasmado cada vez con más vigor en el fin de siglo XX, y que Italo Calvino nos

⁸ Francisco Javier, *Una estética sostenible: arte en el final del Estado de bienestar*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2007

⁹ Rosalind. E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 2006, pp- 294-300

¹⁰ José Luis Brea “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”. En: *Arte: proyectos e ideas*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1992

propone algunas de ellas para el próximo milenio¹¹: movimiento, multiplicidad, agilidad, rizoma, levedad, espacio-fluidez, tiempo y circulación.

El carácter de *fluidez* se hace presente cada vez con más fuerza en el arte en cuanto a la asunción de diversas características: la necesidad de abarcar, recorrer y dialogar en el espacio, asumirlo e intervenirlo, la superación del espacio arquitectónico y la búsqueda de nuevos lugares, *no site / black box*; la búsqueda de nuevos lenguajes y medios de comunicación con el espectador, lo performativo, el carácter inter-disciplinar; la circulación y activación del espacio, el movimiento y el dinamismo, lo multi-facético,¹² la búsqueda y la ampliación de los puntos de vista; lo orgánico y lo rígido, la elección del material, la apertura y disolución del núcleo de la obra hacia el espacio exterior, la transparencia en cuanto forma; el espacio vacío, el no espacio, no arquitectura, no arte; el desarrollo de la idea, la valoración del proceso; el concepto del tiempo, en cuanto que consolida una obra abierta y no cerrada en si misma ni perpetua; las nuevas posibilidades de recepción a través de la red, y un largo cúmulo de casualidades que convierten todas estas ráfagas en algo sincrónico que sucede por que estamos realmente sumergidos *en* ello, en lo *fluido*.

Este concepto desapareció de la historia de la filosofía desde Heráclito y permaneció en la penumbra en occidente pero en oriente ha supuesto la expresión más pura del pensamiento chino. Lo *fluido* nos envuelve y nos conforma como teoría y como práctica ya que estamos influidos por esta cualidad, la *fluidez*, lo que desencadena esta reflexión desde el contexto de la escultura como práctica y límite.

¹¹ I. Calvino, *op.cit.*

¹² Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1984

4.1. Contexto

Vivimos en la era en la que todo lo sólido se desvanece en el aire, en un magma cambiante donde todo está en interrelación, desde distintas perspectivas se atisba la misma idea: todo lo que nos rodea es fluido en contraposición a la estructura estable y jerárquica establecida *a priori* desde el pensamiento *árbol-raíz*. La propia estructura racional que nos ha servido para buscar y razonar nuestro lugar en el mundo, nuestra evolución, los descubrimientos científicos y nuestra práctica artística vienen a confirmar esta idea ya presentida en el arte que se instaura desde las vanguardias artísticas, y que no solo caracteriza la práctica artística actual, sino que sedimenta todo el pensamiento y acción a partir de la modernidad. Marshall Berman define a la modernidad como una "unidad en la desunión", una vorágine de perpetua desintegración. La modernidad es una "forma de experiencia vital" en la que todo se percibe como cambiante, nada permanece en su sitio y todo lo sólido se desvanece en el aire.

Desde nuestra educación, el lenguaje, el sistema educativo, cultural y social, donde todo está dispuesto sobre rígidas estructuras, nace la comprensión de que todo lo que nos rodea es *fluido*: nuestro cuerpo, nuestra percepción, el desarrollo de la vida, la ciencia, el cosmos, el arte, su historia... Así surge como una intuición que se hace ahora realidad al indagar en el tema, frente a ella todo lo aparentemente estable, el racionalismo, la civilización, el antropocentrismo, se des-materializa.

El espacio y el tiempo son conceptos ligados a la ciencia, la vida y al arte, ambos conceptos y su desarrollo han perdido su valor absoluto. También nuestra cultura se ha abierto a modos de pensar más fluidos, Einstein ya relativizó ambos conceptos y han pasado a formar parte de lo variable; así en el arte se ha dado un

cambio de estado, se ha transformado en una des-solidificación, que lo ha convertido en *fluido*, de ahí el título de la tesis.

Todo es temporal, efímero y potencialmente cambiante. El Arte participa de la condición de *fluidez*, pues en su propio ser lleva el germen de su capacidad de adaptación.

4.2. Factores que determinan la *fluidez*

Diversos son los factores que se aglutinan en torno a esta idea, sin duda alguna tienen como común denominador el concepto de tiempo y espacio pero proceden de distintos ámbitos aunque todos se reflejan en la práctica artística. De algún modo son como los antecedentes de una misma idea, sucesos que evidencian un progresivo cambio. El momento crucial donde en occidente asumimos y plasmamos esta idea es en torno al minimalismo y post-minimalismo, 1968-1969 con Richard Serra, Lynda Benglis, Eva Hesse, Robert Morris, Michel Heizer, Robert Smithson, Jackson Pollock y Frank Stella entre otros. Aunque encontremos planteamientos previos anteriormente, es aquí donde este carácter toma un protagonismo radical que supondrá un cambio, un antes y un después en la historia del arte. Sin embargo existe toda una serie de acontecimientos predecesores que suponen los pasos previos, pasos que dan artistas como Rodin, Picasso, Duchamp, Mondrian y dirigen el camino que posteriormente recorreremos. Estos factores se enumeran a continuación intentando mantener un orden temporal.

- La importancia de los procesos y principios de la escultura, es la historia de la Escultura, la historia de los puntos de vista, la necesidad progresiva de que se extienda y abarque el espacio de un modo *fluido*.

- La importancia del proceso en la conformación de la obra se vuelve un factor decisivo, deslegitimando la obra cerrada y proyectada en favor del acto fluido de la creación. La pasión del proceso es el tiempo, el proceso y el tiempo, ponen de manifiesto lo matérico, la acción, y reivindican la experiencia.
- La progresiva manifestación de lo *fluido* en el arte es la historia de la escultura moderna.
- La autorreferencialidad de la escultura.
- La autonomía de la escultura por la propia representación de sus materiales y procesos,¹³ la inclusión de variados y dispares materiales.
- La desmonumentalización de la escultura, la pérdida del hábitat y la desubicación que comienza con Rodin, el paso de la escultura conmemorativa a la asunción de la *doble negatividad* de la escultura.
- La experiencia y lo temporal, lo *fluido* frente a lo rígido, actitudes y comportamientos.
- La *fluidez* en la escultura, la *Anti-forma*. Lo blando y lo líquido como materia, la ausencia de estructura interior con formas orgánicas, caóticas y líquidas y magmáticas.
- La cuestión de la percepción. De la supremacía de la forma y su necesidad de *gestalt*, de buena forma destacando sobre el fondo, hasta la percepción fluida y móvil en el espacio y el tiempo.
- La desmaterialización del arte.

¹³ Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Akal Arte Contemporáneo 9, Torrejón de Ardoz, Madrid, Akal, 2002, p. 293.

- Lo *informe*, según Bataille, ante la necesidad de nombrar y formar las cosas del mundo y del universo, se especifica como aquello que carece de forma, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.¹⁴
- Lo *informe* según Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss: horizontalidad, base materialista, pulso y entropía.
- La desintegración progresiva del tiempo y el espacio en el campo del arte, del tiempo racional, secuencial y causal,¹⁵ al tiempo cíclico, en cuanto a una concepción del tiempo no lineal, el concepto de repetición en el mito del eterno retorno, el flujo del tiempo, el tiempo entrópico que Robert Smithson descubre.
- La temporalidad del espacio y la dimensión espacial del tiempo. El tiempo como concepto inherente al espacio, ya que no se pueden desligar el uno del otro, cualquier alteración o cambio en uno de ellos modifica el significado del otro. Aunque parezca obvio, cada vez es más natural pensar que cualquier obra de arte cambiará su significado en el tiempo, pero también es obvio que un cambio de lugar provocará el mismo efecto, del mismo modo que un cambio de contexto modificará su lectura semiótica. Todos estos aspectos señalan la misma dualidad y a la vez su fragilidad y *fluidez*.
- El espacio como material escultórico, el objeto en el flujo de tiempo real. La ilusión de temporalidad mediante el concepto de cambio orgánico,¹⁶ frente al tiempo interno, tautológico.

¹⁴ Georges Bataille, *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo ed., 2003, p.55

¹⁵ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 153.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 149.

- El infinito, su carácter ilimitado y atemporal, en dos sentidos diferentes según Anaximandro: uno, temporal, se refería a la inagotabilidad de la sucesión de los ciclos cósmicos, y el otro a la permanencia y atemporalidad de su substrato último.
- Lo *fluido* nos conforma, nuestro cuerpo supone un 80% de agua, nuestro pensamiento surge de lo fluido, el movimiento nos conforma.
- El agua como materia: la ensoñación del agua se filtra en nuestro inconsciente e imaginación pues “absorbemos la noche por lo que hay en nosotros de hídrico.”¹⁷
- Isotropía, cualidad de desplazarse en cualquier dirección, el espacio físico, la materia negra, la teoría de las simetrías, la teoría de las cuerdas, Newton, Hawking los agujeros negros y el tiempo: la cuarta dimensión.
- El no-lugar definido por Robert Smithson, la referencia a un lugar que está ausente y los no-lugares de Marc Augé, los espacios donde vivimos hoy en día, “El no lugar es lo contrario de la utopía: existe.”¹⁸
- Modernidad líquida y sociedad líquida, Bauman, desde la disolución de lo sólido en que nos hallamos, la desintegración de los vínculos entre las elecciones individuales y las acciones colectivas, hacia nuevas estrategias que posibiliten “relaciones sociales más justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y fecundas. Y el arte ya no busca construir utopías sino construir espacios más concretos.”¹⁹

¹⁷ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños [Texto impreso]: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Madrid, F.C.E. de España, 1994

¹⁸ Marc Augé, *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Cladema. Antropología, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 63.

¹⁹ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Los Sentidos. Artes Visuales, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 55.

4.3. Origen de lo fluido

A lo largo de la historia del arte y del hombre encontramos presente un signo inequívocamente heredado de la Naturaleza que nos caracteriza y a la vez que nos constituye: somos *fluido*, nuestro cuerpo es agua en un 80%, nuestro pensamiento surge de lo *fluido*.

“Los elementos sólidos del cuerpo humano suponen menos de la tercera parte de la composición total, mientras que el resto del cuerpo está constituido por elementos líquidos e inclusive gaseosos.”²⁰

Somos *fluido* y como tales obedecemos inconscientemente a los ritmos del cosmos. El cerebro aligera su peso gracias al líquido encéfalo-morfo. Cuando el movimiento formador abandona su función se incorpora enseñándonos a andar, a caminar y a pensar.²¹

Precisamente la *fluidez* que se plantea es la misma que se va descubriendo que constituye el universo, la misma que nos conforma como partículas, la misma que rige la fuerza gravitatoria, o que se decanta en la teoría de las cuerdas o que está presente en el infinito matemático. Hawking explica que parece que el tiempo fluye como un río, a diferentes velocidades en diferentes lugares, y esa es la clave para viajar al futuro. Esta idea fue propuesta por Albert Einstein hace cien años, al darse cuenta de que debería haber lugares donde el tiempo corre más lento y otros donde se acelera. En el espacio, dice Stephen Hawking, el tiempo va más rápido, dentro de cada nave espacial hay un reloj muy preciso, pero a pesar de ello, todos ganan alrededor de un tercio de billón de segundo cada día. El problema no está en los relojes. Lo que ocurre es que la masa de la Tierra arrastra

²⁰ Theodor Schwenk, *El caos sensible: creación de las formas por los movimientos del agua y el aire*, Madrid, Rudolf Steiner, 1989, p. 23.

²¹ *Ibidem*, p. 63.

al tiempo y lo hace más lento.

De igual modo, esta tensión física que sobre la tierra ejerce la gravedad es utilizada por Pollock en sus *drippings* expuestos subvertidamente al volcar la horizontalidad en la que se han creado sus pinturas; de igual modo, Richard Serra o Robert Morris emplean esta fuerza en sus esculturas al disponer las piezas al azar sobre la pared y dejando a la fuerza de la gravedad que actúe y cree la forma, de modo que la temporalidad y el azar se entrecruzan de un modo dinámico y constante.

4.4. Devenir de la *fluidez* en el arte

Nuestra concepción del tiempo queda alterada tras los avances científicos, de igual modo que Hawking nos propone aceptar que el tiempo es la cuarta dimensión, Robert Smithson plantea una concepción entrópica del arte. La entropía es la ley de la termodinámica que mide el estado gradual de desintegración de un sistema, la desintegración del sistema no lleva consigo una degeneración sino una transformación. Por otra parte, “la degradación entrópica no está organizada ni planeada, sino que se produce a partir del mínimo juego casual capaz de generar realidades totalmente nuevas.”²² Para Smithson estos principios que dinamizan y movilizan la entropía son los mismos que constituyen la naturaleza del arte y por suma son principios donde lo fluido como concepto se adapta, se insertan en su ser, pues generan el cambio, la transformación con el tiempo como base. Por eso la *fluidez* no es una herramienta sino una condición propia del arte, es decir, “la dinámica entrópica es la sustancia misma del arte.”²³

Así explica Martí Perán:

²² David Ruelle, *Azar y caos*, citado en: Pilar Bonet (ed), *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, Llibres de Recerca 5, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2000, pp. 56–71.

²³ *Ibidem*, p. 56.

“Para Smithson, el arte no constituye una concepción específica del mundo, sino que por el contrario, lo abre de para en par hacia una exploración desmesurada, construida con intuiciones líquidas, espejismos y toda clase de incidentes.”²⁴

Este concepto, lo *fluido*, en cierto modo intuido desde distintos ámbitos, lo científico, lo matemático, lo filosófico y lo artístico, no es como tal una moda pasajera, no es un acercamiento o justificación de lo efímero o procesal en la creación artística, sino la constatación de que el proceso que ha experimentado el arte desde sus orígenes nos lleva hacia lo *fluido*, tanto desde un planteamiento formal como conceptual, es decir la *fluidez*, lo apolíneo, siempre ha estado presente aunque no se ha nombrado como tal. Al igual que el caos y el orden pertenece a la dualidad que nos constituye, a nosotros como seres y a nuestras creaciones, la *fluidez* y es una característica innata. Es en la posmodernidad cuando el arte busca su esencia, rompe con todo lo anterior y se puede identificar más claramente la *fluidez*, pero cuidado pues nunca llegaremos a ceñirla por completo, pues los grandes pensadores y críticos del arte no nos hablan directamente de ella, no es nombrada, pero yo aquí deseo nombrarla, identificarla en cada pequeño eslabón donde se asoma hasta aprehenderla y conferirle la importancia que ha adquirido este carácter hasta el presente.

Para comprender la magnitud del problema en la inserción del tema analizaremos la *fluidez* en distintos ámbitos, científico, filosófico, simbólico y personal para luego sedimentar las bases de la *fluidez* en el contexto artístico. Lo *fluido*, como descubriremos en distintos ámbitos, es una característica presente en todo, en el arte, en el origen de la vida, en el pensamiento, y en ese sentido es inaprensible, pero a la vez es una característica que nos constituye.²⁵

²⁴ Martín Perán, “Dibujar un mapa. La imagen dialéctica de Robert Smithson. En: Pilar Bonet (ed), *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, Llibres de Recerca 5, Barcelona, Museu d’Art Contemporani, 2000, p. 56.

²⁵ T. Schwenk, *op.cit.*

5. Metodología: *lo fluido* desde las Vanguardias

La evolución del arte genera una progresiva importancia del proceso, de la acción, la interrelación y la idea en detrimento de la obra de arte cerrada y perfecta, y nos sitúa en un nuevo panorama artístico que se gesta con la conciencia del cambio, con la intuición de que algo que se desarrolla a lo largo de la historia del arte. Es con las vanguardias artísticas donde se produce una clara ruptura que nos conduce a un cambio radical que desemboca en los 65-75, que aquí analizaremos con detalle. No se trata de una revisión de las vanguardias sino de plantear el arte como un proceso, como los estratos donde se sedimentan los sucesivos periodos arqueológicos, recorreremos así una sucesión de artistas relevantes de aquel momento: Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra, Eva Hesse, Linda Benglis, cuyos trabajos han sido la base de toda una línea de experimentación que en sucesivos capítulos -estratos- van constituyendo esta tesis.

La elección de los artistas viene dada por su relevancia y su aportación a la idea de *In-fluido*. Robert Morris es un ejemplo brillante y muy pedagógico de la transformación que desde el objeto específico, del más puro *minimal art*, conduce al arte procesual y la *Anti-forma*. Él mismo en sus escritos y en su obra hace un recorrido que va desde la precisión de la *gestalt* a lo informe del azar. En su extensa trayectoria artística se documentan magníficamente todos estos cambios, de ahí la amplitud de su capítulo. Sin duda, los escritos de Robert Morris, *Notes on Sculpture I-II*, *Anti-form*, *Aligned with Nazca* o *Notes on art as / and land Reclamation*, supusieron un engarce para el pensamiento y la práctica del momento y su recopilación posterior de algunos de estos textos ayuda a comprender e insertar en el contexto adecuado él y a su obra.

A continuación se estudia el concepto de entropía, del tiempo entrópico, y por ende del espacio, profundizando en toda su dimensión de la mano de Robert Smithson, comprendiendo sus obras y sus textos. *La entropía y los nuevos monumentos, Ultramoderno, Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey, Incidentes del viaje de los espejos en el Yucatán o La espiral Jetty*, son algunos de los textos más populares recogidos muchos de ellos en el *catálogo Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*. Entender el posicionamiento que Smithson toma con respecto a la condición entrópica del arte es clave para articular lo *fluido* del tiempo y del espacio, pues no es lineal sino entrópico, está lleno de fluctuaciones, saltos y discontinuidades que Smithson captura a la perfección, pues parte conscientemente de ese estado de desgaste, de ruinas, para generar un posicionamiento que discrepa de la habitual concepción del espacio, sus no-lugares, sus espejos y el viaje están presentes en su obra. También se analiza el trabajo en común con Nancy Holt, su compañera, y a otros artistas que desembocaron en el *earthwork*, como son Michael Heizer, Walter de María, Dennis Oppenheim y en el *Land Art* como Richard Long.

En el tercer estrato de la pirámide, a través de la obra de Richard Serra se investiga la influencia de las propiedades físicas de lo fluido, la inercia de la gravedad, el sometimiento al azar y a la temporalidad de la forma, y la percepción de la obra en relación a la disposición de sus elementos. Sus influencias de otros artistas como Brancusi o sus interrelaciones coetáneas con Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, afloran en la investigación del mismo modo que se señala su proximidad a lo temporal y procesual con Eva Hesse y Barry Le Va.

El acercamiento a su pensamiento está facilitado gracias a los escritos como *Conferencia Belknap en la Universidad de Princeton y Presentación para la concesión de la medalla Edward McDowell a Steve Reich*, y las diversas entrevistas: de Liza Bear, de Anette Michelson, Hall Foster, Bernard Lamarche-Vadel y Clara Weyergraf entre otras, recopiladas en *Richard Serra Escritos y entrevistas 1972-2008* de la Universidad Pública de Navarra. Así através del

lenguaje cercano de Richard Serra se da una mayor comprensión de su obra, sus inquietudes, sus métodos de trabajo y experimentación, como es el caso de su listado de acciones, la manipulación del material, el trabajo en emplazamientos públicos y las situaciones reales de confrontación que se dan en el mismo.

Por último, el cuarto estrato lo constituye el pensamiento y la obra de Eva Hesse, desde casi la cúspide de la pirámide se inscribe quizás la parte más pequeña pero sin duda la más preciada, pues gracias a su discurso toma coherencia la investigación, aunque no hay escritos de ella organizados, (sólo se conocen diarios). Eva Hesse se sitúa conscientemente en lo absurdo, entre la dialéctica del caos-no caos, pues somete a los anteriores preceptos minimalistas –la geometría, la seriación, la manufactura industrial, la ausencia del color– a significativos cambios donde inscribe lo personal y excéntrico a través de la inclusión de lo temporal y lo personal. Su obra parte en muchas ocasiones de una estructura que se desintegra en lo amorfo, se sitúa entre el filo del caos y el orden, y este es su maravilloso logro, pues tampoco se puede insertar *lo fluido* como única premisa, pues siempre se necesita un equilibrio, una interacción de elementos, un caos - no caos. Junto a Eva Hesse se examinan algunas creaciones de Louise Bourgeois, Alan Saret, Barry Le Va, Bruce Nauman y Lynda Benglish, sin duda la lista de artistas podría ser aún mayor pero se hace necesario cerrar el círculo, definir el estudio y centrarse en los objetivos.

La estructura metodológica de la obra de investigación se desarrolla de forma piramidal, de modo que en el primer estrato, en la base de la pirámide, se indaga en la obra de Robert Morris que ilustra el campo que vamos a analizar, de un extremo a otro, a la vez que permite conexiones con el pasado, Strezeminski y Mondrian, y con otros artistas más contemporáneos como: Yvonne Rainer, Simone Forti, Frank Stella, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, Yayoi Kusama, Allan Kaprow, Barry Le Va, Jasper Johns... quienes desvelan lo fenomenológico, la *gestalt*, la *Task-performance*, el objeto específico, la *Anti-forma*, la horizontalidad, lo blando, lo procesual y la cuestión de figura-fondo.

El objetivo primordial es dar a entender un nuevo concepto artístico e investigar su origen que influye en estos artistas afines. Se analizan así los principales factores desde los que se produce el cambio hacia lo *fluido* ya que todos ellos están impregnados de éste germen. La extensión del estudio viene determinada por la amplitud del tema y por considerarse fundamental la comprensión de sus manifestaciones artísticas más evidentes, desde el inicio del campo expandido del arte, la eclosión de materiales y nuevas manifestaciones artísticas, lo que se denominó la expansión de las artes, el campo expandido de la escultura.

6. Justificación, motivación personal

In-Fluido nace al trabajar en el ámbito de la creación y en estrecha relación con la naturaleza, de donde deriva lo *fluido*, estar sometido a lo fluido, es estar sometido a lo temporal, a lo cambiante, al flujo de relaciones de los distintos elementos, a los ciclos y al devenir. Así, la naturaleza para mí es un lugar de observación, donde investigo los fenómenos naturales que abordo en mi obra, y donde exploro lo inconsciente, un territorio que me atrae ya que en él se encuentran las representaciones simbólicas, lo individual se diluye en la esencia y en el todo colectivo.

En mi trabajo centrado en diferentes técnicas y lenguajes, eludo el resultado final para buscar ante todo la participación del espectador como elemento que le da la existencia. Así se funden fotografías, instalaciones, video-creaciones, dibujos y sonidos creados no solo para activar y provocar reacciones en el ser humano, sino también para explorar los límites del espacio expositivo como probeta experimental de nuevas formas de comunicación a través de los objetos y piezas que produzco.

Para mí *Natura* supone un exponente de las dos vías que me interesan, una reflexión en torno al ser humano y también un lugar donde mis procesos artísticos investigan la relación con el espectador.

6.1. Adentrarse en lo fluido

Acercarse a conocer y comprender los planteamientos artísticos, reflexiones y cuestiones que abarco supone visualizar y entender mi proceso creativo y cognitivo, pues emerge desde diferentes disciplinas y lenguajes, creando nuevos medios de comunicación a la vez que agita nuestra conciencia.

La idea de caminar y recolectar como acción forma parte de mi proceso inicial para comprender lo *fluido*. Recolectar está inscrito en la memoria genética latente en el individuo, pues recolectamos en la naturaleza desde nuestros orígenes, y la acción de caminar se desarrolla como pensamiento y acción en artistas que unen experiencia y vida como Hamish Fulton, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Robert Smithson y tantos otros que interactúan con aquello que encuentran en su caminar. De este modo, los elementos naturales recolectados: semillas, polen, plantas... se convierten de un modo sostenible en *site-specific works*, obras creadas para un lugar concreto, como es el caso del proyecto *Phylococcus* (2014, fig. 5) creado para la exposición colectiva internacional, *Meta-Illusioni, the garden of impossibility* (2014-15).

En la muestra realizada en Nápoles en Villa Di Donato con la Institución Cultural Art 1307 participan Philippe Soussan (París 1968), Michal Macku (1963 Bruntal), Chynthia Greig (Detroit 1959) y Nicola Evangelisti (Bologna 1972), y se da una visión conceptual sobre la fotografía entendida como una *meta-ilusión* de la realidad, una *meta-visión*, como definen Chynthia Penna y Emiliano D'Angelo comisarios de la exposición, según la cual cada artista experimenta con distintos medios, no exclusivamente fotográficos. Así, las semillas de clemátide (*clematis vitalba*), están dispuestas eventualmente en una cascada que baña el espacio con olor a melancolía, donde lo vegetal discurre de modo fluido y etéreo, y nos transporta a *Natura*. En *Phylococcus Installation* (2014) fotografías e instalación se funden en un leve tránsito de lo orgánico a lo inorgánico, de lo vivo a lo muerto,

como una levedad del ser que fluye y se disuelve, que se nos escapa y trasciende hacia lo infinito.

La atracción por lo fluido se manifiesta en la búsqueda y observación constante de esta cualidad que se plasma inicialmente en el proceso de recolección en la Naturaleza como explica Mari Jose Aranzasti en el catálogo *Oro-grafick* de Pilar Soberón:

“De sus paseos y caminatas por la Naturaleza, captura como un biólogo-geólogo, de comportamiento científico todos los elementos que le llaman la atención; todo lo guarda, lo deposita a continuación, crea un archivo y luego la artista se retro-alimenta de ello. Parece que la temática de la obra de Pilar Soberón es cíclica, se va retro-alimentando de ella misma y esto, es verdaderamente importante. Su obra está en constante mutación y discurre en un devenir cíclico, como manifestaban los filósofos Gilles Deleuze y Jacques Derrida en su concepto de eterno retorno, repetición y diferencia a la vez.”²⁶

Como señala Susan Sontag el auténtico coleccionista no está atado a lo que colecciona sino al hecho de coleccionar.²⁷ Así de la recolección diaria, como el casi millar de pétalos magnolia (*magnolia grandiflora*) surge la efímera instalación *Los Durmientes* (2009), con cientos y cientos de semillas de arce (*acer saccharinum*) el proyecto *Aelioa* (2010-14) (fig. 6), que se ramifica desde la instalación, hacia la participación colectiva y la intervención en el espacio público en Wiesbaden Kunstsommer Festival 2014 en Alemania (fig. 7), y los vilanos (*Taraxacum laevigatum*) que conforman un mosaico dinámico y un dibujo en la pared elaborado con las mismas.

²⁶ Pilar Soberón, María José Aranzasti, *Oro-grafik* [catálogo], Donostia, I. Soberón, 2011, p. 7.

²⁷ Susan Sontag. *El amante del volcán*. Madrid, Editorial Alfaguara, 1996, citado en: Pilar Soberón, María José Aranzasti, *Oro-grafik* [catálogo], Donostia, I. Soberón, 2011, p. 6



fig. 5. Pilar Soberón, *Phylococcus installation*, Nápoles, 1994



fig. 6. Pilar Soberón, *Aeolia's Park* proyecto, 2011



fig. 7. Pilar Soberón, *Aeolia's Park*, Wiesbaden, 2014



fig. 8. Pilar Soberón, *Disseminations*, 2011

6.2. La disolución del tiempo y el espacio

Entender el espacio como algo móvil me lleva a trabajar, –intervenir, dibujar, fotografiar– en él de modo abierto, sin restricciones ni limitaciones, pues en cualquier dirección puede expandirse, desintegrarse, la obra. A veces los límites se difuminan tanto que no se puede catalogar como dibujo o instalación, y en ese estado de disolución la atracción es aún mayor, como es el caso de *Orografick* o *Sharks fight*, 2012, en ambas instalaciones realizadas con semillas el dibujo se convierte en instalación *in-situ*.

El recorrido, la circulación, los límites y su disolución son siempre cuestiones que se abordan desde la creación, las obras se constituyen en flujos, se propagan por el espacio invitando al espectador a activar y crear significación desde lo personal de su experiencia.

“El espacio y la exploración de sus límites es primordial para esta artista que hace relacionar siempre los objetos de sus piezas con el espacio que las rodea, juega con el espectador en muchas ocasiones pidiéndoles un papel participativo en la creación de su propia obra (Centro Cultural Bastero y Galería Vanguardia).”²⁸

El concepto de *site-specific* se aplica en muchas ocasiones, de modo que es el propio lugar el que determina y crea la obra; por ejemplo, la luz cenital de la galería Vanguardia originó la metamorfoseante instalación *Aeolia* (2010, fig.). Las semillas aladas y doradas trazaban un recorrido ingrávido, impermanente, parecían flotar en el espacio creando un ambiente etéreo, con gran efecto de movimiento y de plasticidad. La rotación del sol y su acción directa, creaban en el

²⁸ Pilar Soberón, María José Aranzasti, *op.cit.* p. 9.

interior los móviles haces que circulaban a lo largo del día, el tono de las piezas era variable, creando sombras, brillos e intensas tonalidades.

De igual modo en la Galería Arteko, se diseñó una cúpula de pétalos de magnolia para un espacio semi-subterráneo, una cripta:

*“Los durmientes (2009) es ante todo una instalación puramente poética y lírica, realizada también in situ en la galería Arteko donde el espectador se ve transitando bajo una cúpula de pétalos de magnolia suspendidos en el techo. El espacio a modo de pequeño santuario, el movimiento fluctuante y oscilante de las hojas, configura una instalación que destila un encanto, una magia especial, precisamente por la sabia combinación de fragilidad, sutileza y sensibilidad, características que destilan casi todas las intervenciones de esta artista tan multidisciplinar.”*²⁹

²⁹ *Ibidem*, p. 115.



fig. 9. Pilar Soberón, *Aeolia*, galería Vanguardia, Bilbao, 2010

6.3. Lo fluido desde la percepción y el dibujo

Con una mirada en continuidad que como en un traveling de seguimiento recorre el espacio, la mirada se dilata en el tiempo al percibir y dibujar en un periodo que difiere mucho del de una toma fotográfica. Para ello, el método de dibujo consiste en provocar una desconexión del lado consciente del cerebro al dibujar directamente con el hemisferio derecho, espacial y sensorial. Para ello, parto de la posición del pintor de *Plein-Air* que se coloca delante del paisaje con su caballete para capturar el entorno, pero el paisaje es sustituido por lugares ficticios, vitrinas de museos, espacios degradados, espacios consagrados, o el estudio de vida animal domesticada... con la peculiaridad de que la mirada impregnada del movimiento del lugar no comprueba el dibujo, así el dibujo se convierte en la referencia automática de la mano.

El método lo he venido aplicado en distintas series como *Sismografías I y II*: “[...]donde el dibujo se enriquece de su propio interior,” comenta Aranzasti, “De ahí sus magníficos y singulares paisajes sismográficos con imágenes que su imaginación desbroza y luego las mezcla, una con otras. «Me imagino mi cuerpo, cierro los ojos y empiezo a imaginar cómo es mi cuerpo, accedo a mi interior, y dibujo mi mano, mi codo, un trozo de me propio cuerpo».”³⁰

En otras ocasiones el dibujo se transforma en objeto e instalación donde crea un *habitat* con la escultura, un territorio común para coexistir. En el entramado complejo de *Connexions* (2009), (fig. y fig. 6) circulaciones intrincadas, como las de las personas se yuxtaponen como argumenta Mari Jose Aranzasti:

“En este mundo nuestro tan estructuralizado en grandes infraestructuras: autopistas, autovías, variantes que circundan y

³⁰ *Ibidem*, p. 11.

atraviesan incluso nuestras ciudades, asistimos con *Connexions* a la red de redes.”³¹



fig. 10. Pilar Soberón, *Connexions I*, detalle, 2009

³¹ *Ibidem*, p. 87.

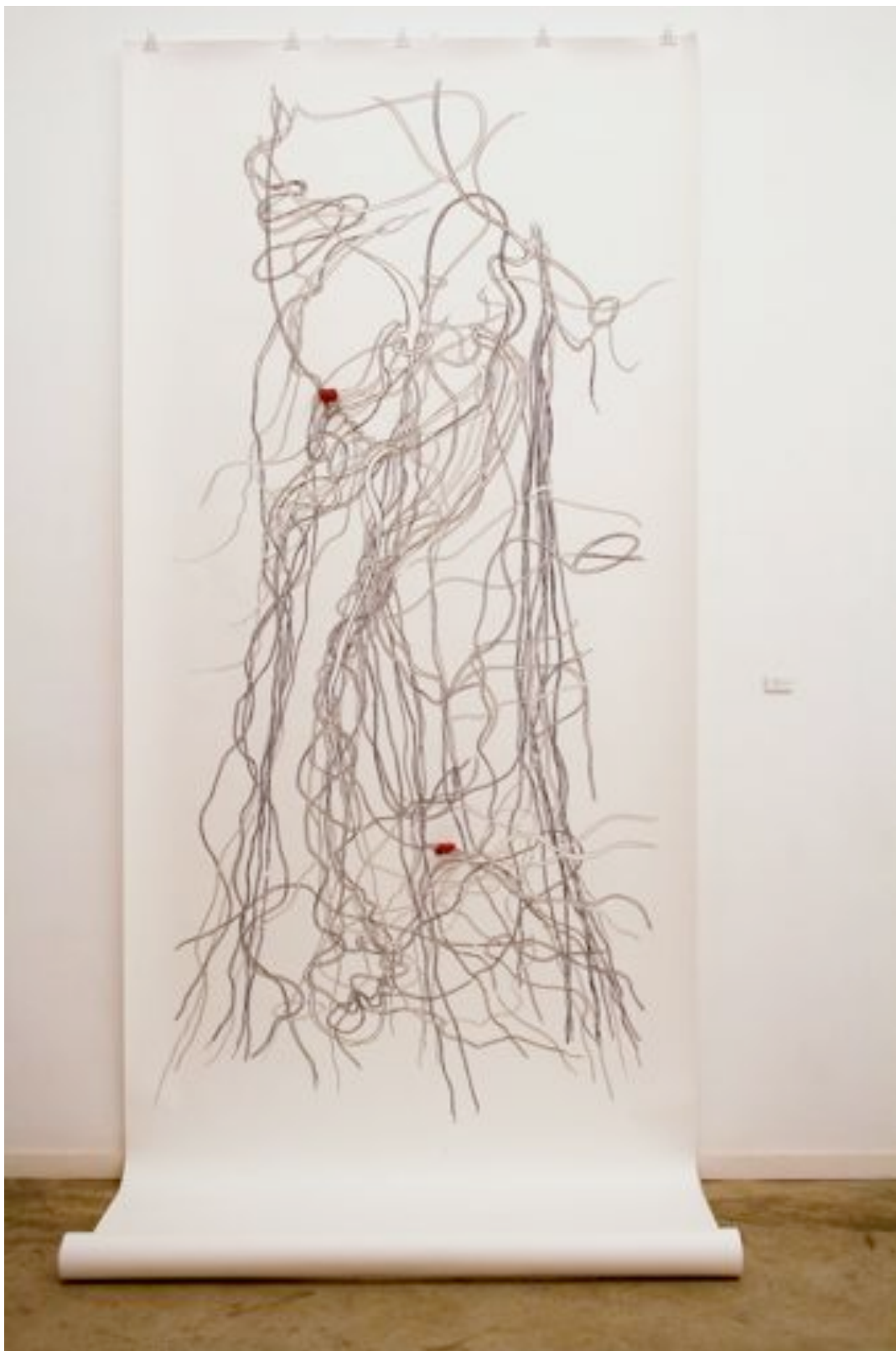


fig. 6. Pilar Soberón, *Connexions I*, galería Arteko, Donostia, 2009

6.4. Consciencia líquida

En el laboratorio transdisciplinar de *Aguas Turbulentas*, comisariado por Nekane Aramburu en el Museo Aquarium de San Sebastián, creo en 2013 mi propio *Laboratorio Vegetus* (2013, fig. 8) donde filtro y destilo diversos conceptos a través de elementos naturales dispuestos en probetas para suscitar preguntas sobre nuestro lugar entre los seres “animados”.

Polen, liquen, semillas de pino, muestras de agua... se constituyen en organismos que apelan a cuestiones fundamentales del ser humano, como *Vita, Conscientia y Mors*, elementos que en el laboratorio experimental construyen un microuniverso aséptico y controlado por el hombre agitando nuestra conciencia.

En el espacio del museo se crea la propia disertación en torno al eclipse del alma³² y “lo animado”, con el etéreo y brillante polen de pino amarillo que se filtra en las probetas dejando un poso, y la video-proyección verde que bajo el mismo título (*El eclipse del alma*) muestra larvas de tiburones, de modo que se da una reflexión para un mejor conocimiento de nuestras contradicciones en torno a la genética moderna y los progresos científicos: clonación, criogenización, manipulación genética...

Entre las consecuencias que se plasman en *Laboratorio vegetus* la más sorprendente tal vez sea nuestra incapacidad para pensar al animal, desde nuestras sociedades desarrolladas.³³ Sobre las probetas y escritos en latín se hallan conceptos e ideas que se ligan unas con otras, el origen de la vida, su potencia de engendramiento, *Domicilium animae*, el domicilio del alma o cerebro, o el curioso origen etimológico de animal que proviene de *ánima*, lo que nos

³² Laura Bossi, *Historia natural del alma*, La Balsa de la Medusa 164, Boadilla del Monte, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.

³³ *Ídem*

diferencia con los animales...

La fuerte empatía con lo animal, con la vida, se manifiesta en obras como *Scala naturae*, donde se cuestiona el antropocentrismo frente al animal: animales estudiados y clasificados en “especies”, divinizados desde la antigüedad, demonizados en la Edad Media, dotados o privados de alma inmortal, reconocidos como parientes lejanos por la teoría darwinista o explotados por la industria de consumo.³⁴

Sin duda, el especial ecosistema del Aquarium ha permitido conexionar el arte y la ciencia con nuevas formas de comunicación, proponiendo al visitante un nuevo modo de interacción con el arte y con la sociedad, al tiempo que se establecen nuevas formas de comunicación donde confluyen con los visitantes artistas, científicos y técnicos.³⁵



fig. 7. Pilar Soberón *Cryopreserved forms*, 2015

³⁴ *Ídem*

³⁵ San Sebastián | Europa Press, «El Aquarium acoge la creación Laboratorios Vegetus de la artista Pilar Soberón», *diariovasco.com*, diciembre 31, 2013, <http://www.diariovasco.com/20131231/mas-actualidad/cultura/aquarium-acoge-creacion-laboratorios-201312311104.html>



fig. 8. Pilar Soberón, *Laboratorio Vegetus, domicilium animae*, 2013

6.5. Flujos de comunicación y colaboración: *feed-back*

En la exploración de nuevas formas de comunicación, difuminación de los límites físicos de lo expositivo y disolución del rol de artista, se crean proyectos colaborativos que activan estos parámetros como *Aeolia 500*, (2015), *Disseminations project* (2011) o *Bidalketa-envío* (2006)(fig. 8 y 14). Este tipología de proyecto reclama la participación del espectador, “más allá de la mera y

habitual interpretación mental”, como explica Gerardo Elorriaga. Por ejemplo, para el proyecto *Aeolia 500* se han dispuesto de 500 cajas con sus respectivas semillas de arce doradas para que el público experimente con la pieza y cree sus propios vídeos y fotografías, que luego son incorporados al video que compila los diferentes contextos donde cada autor ha instalado la pieza.

“Además de una invitación al juego, la iniciativa cuestiona categorías y roles. Así la artista afirma «quiero desprenderme del concepto de artista como ombligo del mundo, y ofrecer la posibilidad de crear también a quien se acerque a *ArteSantander 2011*, al tiempo que la propia obra se disemine en el espacio.»³⁶

La condición entrópica del arte que Robert Smithson tan claramente visualiza supone aceptar que estos límites tienden a la desaparición, a la destrucción, incluso la noción de artista como genio creador está agotándose inexorablemente. Aceptar que el sol se extingue, que el universo está en expansión, que el hombre dejó de ser su centro, es admitir que la escala natural del hombre es otra, y que las clasificaciones darwinistas se consumen entrópicamente. En contraposición los flujos: los flujos de comunicación, el *feed-back* del mensaje, las contaminaciones de ideas, el conocimiento a través de las relaciones humanas y la activación de la conciencia desde la sociedad, se manifiestan como métodos en auge. Así Nicolas Bourriaud afirma:

“[...]el arte relacional no es el «renacimiento» de un movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Su postulado fundamental –la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte–.”³⁷

³⁶ «Pilar Soberón (Bilbao). El vuelo de la semilla. El Correo», s.d., <http://www.elcorreo.com/alava/ocio/gps/arte/020710/arte-pilar-soberon.html>

³⁷ N. Bourriaud, *op.cit.*, p. 53.



fig. 14. Pilar Soberón, *Aeolia 500*, 500 colaboraciones con semillas *aeolias*, 2010-2014



fig. 15. Pilar Soberón, *Prozesu*, sal marina, intervención colectiva 2010

7. Pensamiento *fluido*

7.1. En el filo, entre Caos y orden

El concepto de lo *fluido* hay que tener en cuenta que se inserta en nuestro mundo como una dualidad, al igual que la oposición adentro-afuera, caos-orden, finito-infinito. La tensión o lucha entre lo ordenado y lo caótico nos caracteriza, inscritos como estamos en la actual deriva artística iniciada a finales del siglo XIX y consolidada en los años 60, hemos asistido al desvanecimiento de la lógica del monumento, lo que nos ha llevado a superar el orden y la lógica establecidas. Es importante entender esta dualidad como necesaria para poder comprender el cambio hacia lo *fluido*, pues en nuestra cultura a diferencia de otras no ha estado presente éste concepto.

Al situarse en el filo de la dualidad, todo gira entre caos y orden, entre naturaleza y cultura, entre ensoñación apolínea y orden estructural, entre emoción dionisiaca e instinto expresivo como se manifiesta en el campo del arte. Aparentemente el camino opuesto a lo racional, tal y como se describe en *Gesto y Orden*³⁸ es el caos, caos, es lo apolíneo. Es necesario clarificar que no se trata del mero cambio formal o de apariencia como puede llegarse a entender, de un cambio de estado, del paso de lo sólido a lo líquido, sino que va más allá de una interpretación simplicista. Del mismo modo, la mitología nos muestra a Mercurio como un ser de pies alados, leve, aéreo, hábil y adaptable. En el extremo opuesto está Saturno, melancólico, contemplativo y solitario como los artistas, poetas y pensadores. Así Italo Calvino afirma: “Soy un ser saturnino que sueña con un ser mercurial y todo

³⁸ Richard Armstrong, Richard Marshall, *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975 [Texto impreso]: [exposición]: Madrid, 23 de mayo-31 de julio 1986, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid*, Ministerio de Cultura, 1986

lo que escribo está narrado por esas tensiones.”³⁹

7.2. Análisis y planteamiento de una estrategia: rizoma y *fluidez*.

La necesidad de lo conexional, lo múltiple, lo leve, ágil y metamorfoseante se va haciendo latente en la medida en que se profundiza en el concepto de *fluidez*. Así en la búsqueda de entradas y salidas, lo rizomático se vuelve clave en este posicionamiento, desde donde actuar, pensar, componer, escribir, habitar, imaginar... Se afirma como un sistema compuesto de líneas de estratificación, de segmentariedad, pero también como línea de fuga, como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea cambiando de naturaleza.

En el presente la ciudad se halla desbordada por la megapoli, una instalación nunca acabada que como afirma Lyotard se queda sin un afuera y sin un adentro⁴⁰. De este modo la *zona* se convierte en un habitáculo donde la vida consiste en la emisión y recepción de mensajes que se suelen llamar flujos. Sin embargo son más bien charcas donde se chapotea. Los verdaderos flujos son subterráneos, debajo de la tierra fluyen lentamente, formando capas y fuentes. Son como el rizoma. Si es interceptado, arborificado, se acabó, nada sucede ya con el deseo. Por lo tanto, no se sabe por donde va a salir este flujo o rizoma, su velocidad es desconocida y así expresa Lyotard: "Quisiera ser una bolsa subterránea llena de agua negra, fría e inmóvil."⁴¹

En la *zona* unas corrientes se superponen a otras y así el denominado "fast food" cultural impera. En la megapoli reina lo fútil y la incertidumbre, es el nihilismo lo que se difunde. La pregunta que plantea el filósofo es: "¿qué queda con valor

³⁹ I. Calvino, *op.cit.*, p. 64.

⁴⁰ Jean-François Lyotard, *Moralidades posmodernas [Texto impreso]*, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 20–24.

⁴¹ *Ídem*

cuando la presentación de todo objeto está herida por la irrealidad del tránsito? Queda la manera de representación y cae la diferencia entre naturaleza y arte, a falta de naturaleza, todo es arte o artificio.”⁴² Así cuando el objeto pierde su valor se conserva la “marca” con que se representa. El estilo es lo que queda o mejor dicho la estética, ésta es la respuesta que da la megápoli ante la angustia surgida por la ausencia del objeto. Cuando el comercio se apodera de lo sublime, lo convierte en algo ridículo. No hay un objeto sublime y si hay una demanda de lo sublime en el campo estético.

De hecho, la megapoli está perfectamente organizada para ignorar y hacer olvidar estas preguntas, todo se convierte en flujos que han de ser regulados, miles de mensajes que circulan creando una sordera colectiva por la megapoli. Y así explica Lyotard:

“La inmensa zona susurra miles de mensajes con sordina. Incluso sus violencias, guerras, insurrecciones, motines, desastres ecológicos, hambrunas, genocidios, asesinatos son difundidos como espectáculos, con la siguiente mención: ¿Se da cuenta? Eso no está bien, exige nuevas regulaciones, hay que inventar nuevas formas de comunidad, ya pasará. Las desesperaciones se toman así como desórdenes que hay que corregir, nunca como signos de una ausencia irremediable.”⁴³

De igual modo la estrategia del rizoma va más allá. Así cuando Deleuze y Guattari se introducen en esta cuestión, hablan de hacerse imperceptibles frente aquello que les hace actuar, sentir o pensar; parten de la idea de que en todas las cosas hay líneas de articulación, territorialidades, pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización. Así las velocidades de circulación de los

⁴² *Ibidem*, p. 24.

⁴³ *Ibidem*, p. 29.

flujos conllevan fenómenos de retraso relativo o fenómenos de precipitación y ruptura.⁴⁴

7.3. El pensamiento clásico está fatigo.

El pensamiento árbol-raíz, no ha comprendido nunca la multiplicidad. "El cerebro no es una materia enraizada ni ramificada"⁴⁵ Del mismo modo, la lógica binaria aplicada a la informática o a las relaciones bi-univocas que dominan métodos modernos no rompen la dicotomía, sirven para hacer series, pero siempre en una dirección, por lo que conforma una multiplicidad lineal que se auto limita descartando un sinfín de posibilidades y dimensiones. Por el contrario, una unidad de totalización se crea en otra dirección, la del círculo. Pero para crear lo múltiple no hay que añadir una dimensión superior, sino que hay que simplificar al máximo. "Siempre n-1, solo así es como el Uno forma parte de lo Múltiple, estando siempre sustraído. Substraer lo único de la multiplicidad a constituir, escribir a n-1."⁴⁶

En consecuencia, el rizoma se constituye como un tallo horizontal y subterráneo. Pero también se pueden establecer paralelismos en cuanto a su sistema, con las madrigueras pues sus funciones de hábitat, de previsión, de desplazamiento, de evasión y de ruptura así lo demuestran.

⁴⁴ Gilles Deleuze et ál., *Rizoma [Texto impreso]: (introducción)*, ([Publicaciones]; 3), Valencia, Pre-Textos, 1977

⁴⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁶ G. Deleuze et ál., *op.cit.*

7.4. Principio de conexión y heterogeneidad

Cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro y debe serlo. Al contrario que lo que procede por dicotomía, es decir de lo que empieza por un punto y luego se bifurca, el rizoma establece eslabones semióticos de todas las naturalezas que son conectados a formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc. Así un rizoma no cesaría de conectar actos muy diversos, lingüísticos, mímicos, gestuales, cognitivos. Del mismo modo se conexionan circunstancias que proceden de las artes, las ciencias, las luchas sociales, etc... Su evolución es por troncos y flujos subterráneos, a lo largo de valles fluviales, o líneas de ferrocarril, se desplaza mediante manchas de aceite.⁴⁷

7.5. Principio de multiplicidad

No hay una unidad central que sirva de eje sino algunas determinaciones, magnitudes, dimensiones que no pueden crecer sin que cambie de naturaleza. Una composición incrementa sus conexiones a medida que desarrolla sus dimensiones, debido a este desarrollo, su naturaleza cambiante solo queda establecida cuando adquiere la noción de unidad, en ese momento su significado es determinado. En esta dirección Kleist inventó una escritura abierta, un encadenamiento roto de afectos con velocidades variables, es decir, donde todo queda expuesto en el mismo plano. Precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con lo exterior. “Martilleemos aplanemos para ser forjadores del inconsciente.”⁴⁸

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 17–18.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 19–20.

7.6. Principio de ruptura asignificante

El rizoma abarca líneas de segmentariedad desde las que es organizado, territorializado, significado, pero a la vez es comprendido por líneas de desterritorialización por las que se escapa continuamente y crean la estrategia fluida del rizoma:

“La avispa y la orquídea constituyen rizoma, en tanto que heterogéneas. Podríamos decir que la orquídea imita a la avispa de quien reproduce de manera asignificante (mimesis, mimetismo, señuelo, etc.). Es un paralelismo entre una organización vegetal que imita a una organización animal. Al mismo tiempo es una captura de código, aumento de plus-valía del código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir-avispa de la orquídea, devenir-orquídea de la avispa.”⁴⁹

De esta manera, bajo la conjunción de fenómenos de distinta índole queda interiorizada la idea de un todo conectado rizomáticamente que se equipara a la idea móvil de *lo fluido* como pensamiento y *lo fluido* como acción: Deleuze y Guattari establecen múltiples conexiones en torno a ello:

“Lo que está en juego en el rizoma es la relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con el mundo, con la política, con el libro, con todo lo natural y artificial, muy distinta de la relación arborescente: todo tipo de «devenires».”⁵⁰

⁴⁹ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 49.

El rizoma es pues una antigenealogía, ya que plantea una evolución no arborificada. Por ejemplo, puede darse el caso de una evolución aparalela de dos seres que no tienen nada en común:

“Los virus pueden tras integración extracción en una célula, llevarse, a consecuencia de un error de escisión, fragmentos de DNA de su huésped y transmitirlos a nuevas células: esto es por otra parte la base de lo que se llama engeering genética. De ello resulta que la información genética propia de un organismo podría transferirse a otro gracias a los virus. Este mecanismo actuaría, pues, en sentido contrario del que utiliza la evolución de manera clásica.”⁵¹

En consecuencia la ruptura asignificante nos lleva a una evolución a-paralela. Del mismo modo la pantera rosa labra su ruptura, su línea de fuga no imitando nada, ni reproduciendo nada, sino pintando el mundo de su color, rosa sobre rosa, es su devenir mundo, para hacerse imperceptible⁵².

7.7. Principio de cartografía y de calcomanía

El rizoma no reproduce sino que construye. En esta medida es abierto, puesto que no reproduce el inconsciente cerrado sobre sí mismo, sino que construye un mapa que se conecta en todas sus dimensiones, a la vez que puede ser modificado en cualquiera de ellas, es totalmente abierto. Por ejemplo, la orquídea no hace calco de la avispa, sino que hace mapa con ella en el seno de un rizoma; sin embargo, la contabilidad y la democracia actúan mediante calcos. Ahora bien, también pueden transformarse en rizoma como en una novela de Kafka: mediante una sinestesia, una percepción alucinatoria, una mutación perversa donde comienzan a brotar

⁵¹ *Ibidem*, pp. 24–25.

⁵² *Ibidem*, p. 24.

tallos de rizomas, de modo que las imágenes se liberan y el significado inicial cambia de naturaleza.

Con este cambio de actitud estos filósofos nos proponen precisamente esta interacción de flujos, la mezcla de significados en busca de nuevas evoluciones desintegrando las ideas sólidas. Así, el rizoma puede ser una producción del mismo inconsciente, donde distintas claves entran en conexión, se modifican, cambian de significado se transforman en devenir.

“Escribir a *n*, *n-1*, escribid con *slogans*: Haced rizoma y no raíz, no plantéis jamás! ¡No sembréis, picad! ¡No seáis uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea y jamás el punto! ¡La velocidad transforma el punto en línea! ¡Sed rápidos, incluso sin cambiar de lugar! Línea de suerte línea de cadera, línea de fuga. ¡No suscitéis un General en vosotros! ¡Haced mapas y no fotos ni dibujos! Sed la Pantera Rosa y que vuestros amores sean aún como la avispa y la orquídea, el gato y el babuino.”⁵³

Esta es la esencia que debemos buscar:

“La parte inalienable del alma aparece cuando se persigue esta conquista de dimensiones eminentemente fluidas, vibrantes y combatientes. El problema colectivo reside pues, en instaurar, encontrar o recuperar el máximo de conexiones. Pues las conexiones y las disyunciones son precisamente la física de las relaciones y el cosmos.”⁵⁴

⁵³ *Ibidem*, p. 56.

⁵⁴ J.-F. Lyotard, *op.cit.*

8. Percepción *fluida*

8.1. Flujos comunicacionales

La percepción fluida del espacio, donde todo se organiza en un devenir temporal creado desde nuestra experiencia física, viene a incrementarse por el flujo comunicacional del nuevo medio ambiente en el que nuestros cuerpos y nuestras experiencias están sumidos: el continuo flujo de información generado en los nuevos medios electrónicos.

El espacio es infinito como tal, de hecho cuando comenzamos a percibirlo en profundidad creemos que es fluido, que todo sucede en continuidad, que no está segmentado como sucede en un mapa. La percepción espacial comienza a desarrollarse a la edad de dos años, cuando el niño empieza a andar y a desenvolverse por el espacio, y curiosamente entiende el espacio como un *traveling* en movimiento, donde todo es continuo y fluido.

Nuestros hábitos mentales, como consecuencia del uso que hacemos de los medios de comunicación, nos modelan y modelan nuestra percepción tal y como afirma Marshall McLuhan: “Nos convertimos en lo que contemplamos. [...] Modelamos nuestras herramientas y luego estas nos modelan a nosotros.”⁵⁵ La información visual y sonora que recibimos a través de los medios de comunicación transforma nuestra sensibilidad, pues hemos pasado de ser el *hombre tipográfico* que construye su discurso a través de la imprenta, a ser el *hombre gráfico* gobernado por los Medios electrónicos, la simultaneidad y la discontinuidad,

⁵⁵ Marshall McLuhan, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, México, Diana, 1969, p. 21.

cualidades cada vez más *fluidas*.

Inmersos en el ambiente mediático de nuestra nueva Naturaleza, hemos sustituido los medios:

“La Naturaleza verde, la senda, el arroyo o el árbol, han pasado de ser reductos minoritarios y restringidos, cediendo su antigua omnipresencia a carreteras, automóviles, cajeros, vallas comerciales, marañas de tuberías y cables de distintos grosores, que con toda la propiedad constituyen la nueva jungla urbana.”⁵⁶

Como defiende Marshall McLuhan, “los Nuevos medios no son puentes entre el hombre y la naturaleza. Son la Naturaleza.”⁵⁷ No obstante, aunque el espacio *fluido* de la era de la imprenta haya cedido su hegemonía a la era de los medios electrónicos, la percepción sigue siendo fluida, pues se constituye en un continuo *flujo* de ráfagas de información, por lo que los medios *son* la naturaleza que nos conforma, *son lo fluido*.

A través del lenguaje se construye y se delimita todo como una reacción al temor a lo ilimitado, a lo no conocido. Por ello cuando nombramos, damos forma y función a algo, lo ceñimos a un significado concreto y en cierto modo lo acotamos. Pero al mismo tiempo, cuando limitamos, acotamos, reducimos y concentramos algo perdemos su esencia, pues lo solidificamos y pierde su propia fluidez. El lenguaje, impulsado por la necesidad que tenemos de elaborar patrones para comunicarnos, la necesidad de contar, de utilizar vocablos, iconos, símbolos, sintetizar una idea y establecer una comunicación con el otro es una construcción artificial limitadora.

⁵⁶ José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, Arte, Estética y Pensamiento 6, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 172.

⁵⁷ M. McLuhan, *op.cit.*, p. 272.

Por ello cuando cambió la transmisión de las ideas, según defiende Marshall McLuhan, con la llegada de la televisión se perdió el mundo mágico del oír y solo queda ver para soñar⁵⁸, dicho de otra manera, ahora percibimos a través del alfabeto, le ponemos nombre a lo que vemos, y lo limitamos, lo acotamos, no hay significado mayor en lo que acotan las letras.

8.2. Espacio e infinito

El infinito se muestra de un modo complejo difícilmente descriptible incluso para Borges pues lo describe como “semilla de desorden y de absurdo en el cosmos. Nada más peligroso que la pérdida del límite y de la medida: el error del infinito es la pérdida del valor contenido en la relativa perfección de lo que está concretamente determinado y formalmente concluido, y por eso induce a extraviarse en la nada o por un laberinto sin salida.”⁵⁹ Curiosamente en este laberinto es en el que se sitúa lo *fluido* cuando Rosalind Krauss define el *campo expandido* desde la condición negativa de la escultura. Cuando ésta deja de tener su valor como elemento conmemorativo es privada de límites, desprovista de su espacio. La relativa perfección de lo formalmente acabado, la escultura cerrada y perfecta ya no existe, está cambiando bajo una nueva lógica, la lógica de *lo fluido*, donde *tiempo* y *espacio* no tienen límites. En la nueva *horizontalidad* como investiga Pollock, Morris o Kusama el infinito asoma, pues lo *informe*, –concepto tomado de George Bataille por Rosalind Krauss–, ha sustituido al objeto específico de clara *gestalt* para subvertir el espacio y la forma, como se analiza a través de la creación artística de Robert Morris.

⁵⁸ Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *El medio es el mensaje [Texto impreso]*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1987

⁵⁹ Paolo Zellini, *Breve historia del infinito*, Siruela, 2008, p. 60.

8.3. Concepción del espacio: universo dinámico y fluido

El descubrimiento de que el universo se está expandiendo fue una de las grandes revoluciones intelectuales del siglo XX que acarrió numerosas transformaciones perceptuales, la propia manera de entender, habitar, componer y pensar el mundo entrópicamente como Robert Smithson. La visión del universo se revolucionó con la teoría de la relatividad de Einstein, “la vieja idea de un universo esencialmente inmutable” nos cuenta Hawking que “fue sustituida por la concepción de un universo dinámico en expansión que parecía haber empezado hace un tiempo finito, y que podría terminar en un tiempo finito en el futuro.”⁶⁰ El concepto del *tiempo* de igual modo experimenta un cambio similar:

“En la teoría de la relatividad no existe un tiempo absoluto y único, sino que se demuestra que cada persona tiene su propia medida individual del tiempo que depende de dónde se halla y cómo se mueve.”⁶¹

Con lo cual, ya no existen límites constantes para todos, cada uno tiene su propia vivencia y percepción en función de su experiencia, en función de su espacio y su tiempo, ya que todo tiempo fluye nada es estático, incluso nuestras referencias son dinámicas. Es decir, el espacio es fluido según la teoría de la relatividad, no existe como algo estático, no consta ya de unos principios inmutables, sino que se va realizando, no tenemos ningún punto fijo en el cual apoyarnos para decir nada, tenemos que ir eligiendo puntos que son relativos. Por ejemplo, en el lanzamiento de una nave a la luna no se apunta directamente a la luna, están lanzando a la luna después de x días que es cuando va a llegar ese proyectil allí, tienen que buscar las dos confluencias, el del devenir del cohete, y el de la luna, teniendo en

⁶⁰ S. W. Hawking, Leonard Mlodinow, *Brevísima historia del tiempo [Texto impreso]*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 63.

⁶¹ *Ibidem*, p. 62.

cuenta también el movimiento de la luna que va al encuentro del cohete, porque la luna no permanece inmóvil, además de calcular otras variables. Lo que viene a confirmar que el espacio es algo que se va creando, que se va haciendo; Hawking lo define claramente: el espacio ya no es un absoluto. Entonces para ir a un punto, a la luna por ejemplo, te preguntas ¿a qué distancia está la luna?, ¿de quién?, ¿de nosotros?, ¿y de quién más?. Hay que buscar coordenadas que están en movimiento, que son fluidas.

Del mismo modo, la teoría de Einstein de la relatividad general está basada en la sugerencia revolucionaria de que la gravedad no es una fuerza como las demás sino una consecuencia de que el espacio-tiempo no es plano, está curvado o deformado por la distribución de masa y energía que contiene. Por ello, los objetos como la tierra no se mueven en órbitas curvadas a causa de una fuerza de gravedad, sino que siguen una trayectoria lo más próxima posible a una línea recta en un espacio curvado a la que se denominó geodésica.⁶²

Este comportamiento del universo podía haberse predicho a parte de la teoría newtoniana de la gravedad en cualquier momento del siglo XIX, XVIII o incluso a finales del XVII, pero la creencia en un universo estático era tan firme que persistió hasta bien entrado el siglo XX. Incluso Einstein reformula su teoría convencido de que es estático introduciendo en sus ecuaciones un factor espóreo denominado constante cosmológica.⁶³

Posteriormente el matemático ruso Alexander Friedmann demostró que no deberíamos esperar que el universo fuese estático.⁶⁴ En 1965 dos físicos americanos, Arno Penzias y Robert Wilson, descubrieron con su detector de microondas muy sensible un ruido que procedía por igual de las direcciones del espacio, que más tarde se analizaría para postular la teoría de las cuerdas.⁶⁵

⁶² *Ibidem*, p. 51.

⁶³ *Ibidem*, p. 75.

⁶⁴ P. Zellini, *op.cit.*, p. 75.

⁶⁵ S.W. Hawking, L. Mlodinow, *op.cit.*, p. 77.

La Energía Oscura.

En los últimos años, varios equipos de investigadores han estudiado diminutas arrugas en la radiación de fondo de microondas, descubierta por Penzias y Wilson. El tamaño de éstas puede ser utilizado como un indicador de la geometría a gran escala del universo y parece indicar que el universo es polvo como en el tercer modelo de Friedman. Como no parece haber suficiente materia normal y materia oscura para dar razón de ello, los físicos han postulado la existencia de una tercera sustancia –no detectada por ahora- para explicarlo: la energía oscura.⁶⁶ ¿Qué fuerza podría impulsar el cosmos cada vez más rápidamente? Nadie lo sabe pero podría ser la evidencia de la necesidad de la constante cosmológica de Einstein.

Lo uniforme, El Bosque Isotrópico.

Lo uniforme es un sugerente modelo de distribución y como concepto y forma es fácil crear similitudes en el arte, basta recordar al *minimal*. Para ello imaginemos que estamos en un bosque donde los árboles crecen en posiciones aleatorias, puede que en una dirección veamos el árbol más cercano a metro y medio, en otra a tres metros y en otra a cinco, pero si debiéramos tener en cuenta a todos los árboles en un par de kilómetros a la redonda, haríamos un promedio de estas diferencias y hallaríamos que el bosque tiene el mismo aspecto en cualquier dirección en que miremos. Esta misma distribución asigna Friedman a las estrellas en el universo, proporcionándonos una descripción del mismo. Lo que nos emparenta de algún modo con un orden mayor, el orden y estructura del universo.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 84.

Energía Negativa.

Comprender las leyes bajo otra perspectiva, generar otros posicionamientos, nos ha permitido evolucionar también en la escultura, entenderla bajo su condición negativa permitió su apertura al *campo expandido* de lo fluido. En la ciencia por ejemplo, las leyes clásicas fueron superadas por las leyes cuánticas basadas en el *principio de incertidumbre*, esto permite explicar que la densidad de la energía sea negativa en algunos lugares, siempre y cuando ello sea compensado por densidades de energía positiva en otros lugares, de modo que la energía total permanezca positiva. Así, se cree que el *espacio-tiempo* puede ser deformado de la manera necesaria para viajar en el tiempo.

Fuerzas de la Naturaleza.

Aunque podría decirse que muchos físicos esperan encontrar una teoría unificada completa que explique las diferentes fuerzas de la naturaleza como aspectos diferentes de una sola fuerza, por el momento las partículas transportadoras de fuerzas pueden ser agrupadas en cuatro categorías que interactúan creando un magma fluctuante en el que vivimos y condiciona nuestro contexto, pues habitamos un fluido energético.

La primera categoría es la *fuerza gravitatoria*. Esta fuerza es universal, es decir, todas las partículas experimentan la fuerza de la gravedad según su masa o energía. La gravedad es la más débil de las cuatro fuerzas con gran diferencia, es tan débil que no la notarías más si no fuera porque puede actuar a largas distancias y porque siempre es de atracción. Ello significa que dos fuerzas débiles sumadas pueden dar lugar a una fuerza importante.

Otra categoría es la *fuerza electromagnética* que nos inserta en lo *fluido* pues interacciona con las partículas cargadas eléctricamente como los electrones y los *quarks* . Así la atracción electromagnética entre electrones cargados negativamente y protones cargados positivamente hace que las primeras giren en órbita alrededor del núcleo, tal como la atracción gravitatoria hace que la tierra gire alrededor del sol y nos sitúe en movimiento en el espacio.⁶⁷

Teoría de las Cuerdas.

En 1984 se produjo un notable cambio de opinión a favor de la que llamamos *Teoría de las Cuerdas* la que nos sitúa en un magma vibrante y eminentemente *fluido* . Por medio de esta teoría la noción de espacio compuesto de cuerdas vibrantes proporciona una visión fluida del mundo físico. Antes de esta teoría se creía que las partículas ocupan un punto en el espacio. En la teoría de las cuerdas, los objetos básicos no son partículas puntuales, sino cuerdas que tienen longitud y ninguna otra dimensión, como un fragmento de cuerda infinitamente fina. Estas cuerdas pueden tener extremos, cuerdas abiertas, o juntar sus extremos y formar bucles cerrados (cuerdas cerradas). A cada instante, una partícula ocupa un punto en el espacio, en cambio, una cuerda ocupa una línea. En la teoría de las cuerdas lo que previamente se interpreta como diferentes partículas puntuales se interpreta ahora como diversas ondas en las cuerdas, como las ondas en una cuerda vibrante, hasta el momento imperceptibles con nuestra tecnología.⁶⁸

La teoría de las cuerdas también conduce a infinitos, pero se cree que estas se anulaban en una versión correcta de la teoría, aunque no lo sabemos con seguridad. Aunque sí sabemos que en esta teoría el espacio-tiempo tiene diez o veintiséis dimensiones, en lugar de las cuatro usuales. Lo que abre una vez más nuestras posibilidades.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 153.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 159.

8.4. El Infinito matemático

Para Aristóteles el tiempo es infinito, la división de las magnitudes, es infinita, y los límites entre las cosas son infinitos, como demuestra Zenon con la paradoja de Aquiles corriendo tras la tortuga o las divisiones infinitas de los fractales. Al mismo tiempo el infinito posee otra dificultad y es su inagotabilidad. Pero no se puede reducir el concepto de infinito a la pura imaginación, pues en él subyace lo no engendrado y la destrucción como argumentaba Aristóteles: “ Si el hontanar del que se extraen todas las cosas engendradas es infinito, no desaparece el engendramiento y la destrucción.”⁶⁹ De igual modo, la propia sucesión o la repetición genera límites, ya que “toda cosa limitada topa siempre con su límite con respecto a otra cosa y por consiguiente no existirá ya límite alguno si una cosa debe estar limitada siempre por otra.”⁷⁰ Condición esta que aflora en el seno del propio arte *minimal*, al situar los objetos como una cosa al lado de otra, de un modo imparcial e infinito. Esto supone insertar lo *fluido*, entre lo finito y lo infinito, entre el límite y lo ilimitado, que es la tensión del arte que apreciamos también en las acumulaciones infinitas con espejos de Yayoi Kusama.

8.5. Entre el límite y lo ilimitado

Hay un valor en lo finito, lo definido, lo acabado, lo formalmente concluido, es el valor de la perfección que se contrapone a lo infinito, donde se da una pérdida de límite, es la semilla del desorden y de lo absurdo del cosmos. Esta peligrosa pérdida de límite genera el miedo a lo inacabado e indefinido. Aquí tendrían mucho que justificar las teorías de la *gestalt* por su afán de cierre y delimitación constante, figura-fondo, teoría de la semejanza, continuidad, etc... como una

⁶⁹ P. Zellini, *op.cit.*, p. 12.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 13.

necesidad constante de equilibrio o de búsqueda de la buena forma, clara y definida. En contraposición se hallaría lo *informe*, la *Anti-forma* y la entropía.

Por otro lado, hay un horror a la pérdida de límite, *horror infiniti*,⁷¹ pues en cierto modo, necesitamos de los límites como el lenguaje para situarnos, establecer coordenadas y existir. Necesitamos limitar el caos, el infinito, de ahí el miedo a extraviarse en la nada o en el laberinto como nombra Borges, o perderse en el bosque, el miedo a caer en lo desconocido, en la no-conciencia, por ello en los cuentos infantiles según Jung el bosque es un reducto salvaje temido.

Del mismo modo, la enumeración interminable que nos lleva al infinito, la gran acumulación de pétalos, semillas o cualquier otro elemento es como desear acercarse, capturar todas las estrellas del firmamento, todos los puntos que nos llevan al infinito, o como dice Humberto Eco, es la necesidad de las listas, es el potencial del infinito.⁷²

Podemos afirmar que cualquier conjunto de objetos es ilimitado si al tratar de identificarlos uno a uno todos sus elementos siempre queda alguno sin incluir, no llegando a formar un todo, dado que siempre habrá un elemento que no hemos considerado. Esta misma cuestión sucede con el arte pues existe la necesidad de crear un todo, una forma perfecta y cerrada, pero siempre queda algo fuera, y en algunos casos como por ejemplo el vacío de Oteiza, es en realidad lo que constituye la forma.

El infinito se presenta no como aquello fuera de lo cual no hay nada, sino aquello fuera de lo cual hay siempre algo.⁷³ Es ahí donde la escultura encuentra, su condición negativa en esta dualidad interior-exterior, paisaje-arquitectura⁷⁴. En esta oposición original que al mismo tiempo se despliega⁷⁵ entre lo construido y lo

⁷¹ *Ibidem*, p. 12.

⁷² Umberto Eco, *El vértigo de las listas*, Barcelona, Lumen, 2009

⁷³ P. Zellini, *op.cit.*, p. 14.

⁷⁴ R.E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, *op.cit.* p. 295.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 296.

no construido, lo cultural y lo natural, una oposición entre la que se sitúa claramente la práctica escultórica en la posmodernidad.

El infinito se inscribe en lo ilimitado y la Escultura en el siglo XX sufre esta lucha o transformación. Aristóteles sustituye el termino infinito por indefinido o ilimitado ya que lo asocia a una idea de negatividad por su carácter incompleto y su potencialidad, en el sentido de lo no realizado y lo no realizable.⁷⁶ Este carácter está presente en la idea de condición negativa de la Escultura del siglo XX.

El devenir resulta una síntesis entre el límite y lo ilimitado, el límite es lo que hace existir a cada objeto confiriéndole una forma propia y un orden de acontecimientos extrayéndolo de la casualidad y del caos de lo informe. Pero no existirían si no existiese junto al límite un principio de índole opuesta que obstaculiza la tendencia al límite racional, este principio es justamente lo ilimitado y se manifiesta como principio negativo y disolvente de la forma y el orden temporal lógico. En cierto modo, es la lucha de Boccioni por romper el límite de la Escultura, la intención de disolver la forma, de abrir su límite hacia el espacio. Es a su vez la lucha entre el caos y el orden que vive Robert Morris al abrir sus límites experimentando bien con la disolución de las formas bien con la casualidad procesual. Así la posmodernidad presenta dos rasgos implícitos, uno atañe a la práctica de los artistas y otro al asunto de los medios utilizados, ambos han experimentado un cambio hacia la fluidez, una apertura entre el orden y el caos, de lo sólido a lo líquido, es el paso de lo perpetuo a lo *fluido*.

Al igual que Aristóteles, Anaximandro parece sostener el principio negativo del infinito. Anaximandro empleó el infinito en dos sentidos diferentes: uno, temporal, se refería a la inagotabilidad de ciclos cósmicos y el otro a la permanencia y atemporalidad de su substrato último. “Y los acontecimientos aparecen desligados, imprevisibles y susceptibles de una evolución carente de

⁷⁶ P. Zellini, *op.cit.*, p. 14.

lógica.”⁷⁷ Pensemos por ejemplo en la exposición *Nine at Leo Castelli*, (Nueva York, 1968), con los vertidos de plomo de Richard Serra, o con las configuraciones de pequeños fragmentos esparcidos por el suelo de Barry Le Va, donde los elementos se articulan en el espacio desde la no lógica, como acontecimientos imprevisibles. Y continúa Zellini, “[...] ese estado es, empero, la premisa obligada de la intervención posterior del límite, que en cualquier momento pone remedio a la situación de indefinida potencialidad implícita en lo ilimitado e impone a los acontecimientos un desenvolvimiento racional.”⁷⁸ De igual modo, *Puntal de una tonelada (castillo de naipes)* de Richard Serra, ilustra el carácter temporal y de potencialidad bajo la tensión de la gravedad, de lo *fluido*.

8.6. Infinito y mito del eterno retorno

En la alternación cíclica del nacimiento y la destrucción hallamos el principio substancial de toda existencia sucesiva. La división hasta el infinito implica una tendencia al regreso de la pura potencia. Así el Caos y la Noche, al igual que la Tiâmat babilónica o la Mrtyu hindú son sinónimos del infinito como último principio. Desde los confines del mundo, la Nada y lo Indefinido, siguen desempeñando un papel de envolvimiento y sustentación de todas las cosas, al igual que lo *fluido* que todo lo recorre, y es principio y fin de todo y todo tiende a volver a ellos al final de cada ciclo cósmico. Esta idea está muy ligada al mito del Eterno Retorno de Mircea Eliade donde el Caos y la Destrucción son necesarios para la vida y la regeneración. Del mismo modo lo *fluido* es pura potencia y sustenta el mito del tiempo cíclico.⁷⁹ Este carácter de potencia es muy evidente en algunos artistas como Serra y Hesse, donde la tensión y la potencia de la propia gravedad, la tensión de lo *fluido* son el sustento de la obra.

⁷⁷ *Ídem*

⁷⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 17.

El infinito, entendido como lo contrario de forma y materia es una cuestión que también preocupa, se analiza y se experimenta en el campo de la producción escultórica. Anaxágoras llamo “lo ilimitado” a la caótica amalgama original en la que no existía nada porque aún no habían sido concebidas las formas, Robert Morris lo llamó *Anti-forma*.

8.7. Movimiento *Fluido*, Límite e ilimitado.

En los fluidos movimientos de crecimiento, en la morfología de las plantas, hallamos las huellas de una alternancia continua de expansiones (ilimitadas) y de contracciones (limitantes). Goethe aplicó el criterio de la polaridad y de la oscilación rítmica como *métodos* primarios de indagación para una distribución fundamental de los fenómenos. Igualmente, Theodor Schwenk vio en esta alternancia de movimientos, de la sístole y la diástole, la esencia de todo desenvolvimiento orgánico.

“A partir de la simiente donde se da la máxima concentración (límite) se llega al máximo desarrollo de la hoja de tallo de las plantas herbáceas (ilimitado); después, sucesivamente, nacen el cáliz por concentración (límite) y los pétalos por una nueva expansión (ilimitado). El movimiento de expansión culmina en el fruto, en el cual, empero, se halla como oculto todo el tallo contraído.”⁸⁰

Esta unión de ciencia y literatura bajo el signo del infinito, escribió Herman Broch, demuestra que Goethe supo conjugar los intereses científicos con las aspiraciones artísticas, dando a la poesía el poder de evocar simbólicamente esa fuerza madre del cosmos, esa raíz común a toda polaridad.

⁸⁰ *Ibid.*

8.8. El límite y la escultura

Hay en el infinito matemático una tendencia natural a pensar en términos de representaciones definidas persistentes en el tiempo aunque sea medido. Es la necesidad de límites, de ceñir y construir vinculada al hombre para comunicarse, vinculada al lenguaje. La necesidad de limitar, también está presente en los intercambios finitos de cuantos energéticos, pues del mismo modo la ciencia necesita establecer sus límites dentro de la energía, se admite la necesidad de representar en un tiempo, aunque sea mínimo. En Escultura también la problemática es similar, el límite se disuelve continuamente, el monumento, la base, el objeto, el espacio, los materiales... pero la tensión es necesaria, pues continuamente se sitúa entre el caos y el orden, entre la geometría y la naturaleza, entre el paisaje y la arquitectura, así, lo *fluido* se entiende como un comportamiento.

8.9. Límite y percepción

Estas mismas cuestiones en torno al límite se investigan directamente en el campo de la escultura desde una fenomenología de la percepción. De un modo abstracto, la escultura americana de los 60-70 comienza a explorar los límites del espacio y el tiempo, y los límites del propio cuerpo. “Las relaciones cambiantes, lo fenomenológico, constituyen el objeto estético, en ellas se halla la temática del cambio que tiene lugar en el tiempo.”⁸¹ Incluso podríamos encontrar en la abstracción el camino hacia la representación de esta idea, desarrollada claramente en la pintura abstracta que culmina en el *dripping* de Pollock.

⁸¹ R.E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, op.cit., p. 288.

Hume propone un fácil experimento para visualizar el *mínimum puntual* e indivisible, un término concebible, en el que las impresiones sensoriales pasan de la nada a una mínima actualidad perceptible e irreductible a partes más pequeñas. Como experimento toma un borrón de tinta en un papel y al alejarse manteniendo la vista fija en él, en un momento determinado el borrón se volverá invisible por la excesiva distancia, pero cuando esté a punto de desaparecer, aún será visible como *mínimum puntual*. Un ejercicio sensorial también lo encontramos en *Cambio* (1970-72): a través de un experimento topográfico Joan Jones y Richard Serra investigan y recorren el campo de un lado a otro en direcciones contrarias, intentando mantenerse respectivamente a la vista a pesar de las inclinaciones del terreno, así determinan mutuamente una definición topográfica del espacio. Los límites de la obra respondieron a la máxima distancia que dos personas podían abarcar sin perderse mutuamente de vista.⁸²

Aquí entran varias cuestiones en acción, el límite de la obra en el espacio, nuestra propia percepción condicionada por el espacio y el tiempo y la necesidad de establecer diferencias, fijar, aislar y volver inmutable una experiencia fluida en el marco de lo fenomenológico. Esta necesidad de fijar también consiste en establecer un lenguaje, marcar unas coordenadas comunes, crear como dice Musil un corte en cierto modo hostil, ese corte es el propio marco que diferencia una cosa de otra, es su límite y a la vez una convención necesaria como la figura y el fondo.

⁸² Richard Serra, "Shift", *Arts Magazine* (abril 1973). En: Richard Serra, Gabriel Insausti, *Escritos y entrevistas, 1972-2008*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2010, p. 11.

9. Concepto espacio-tiempo en la escultura.

Como introducción al tema es interesante visualizar la amplitud del mismo y centrarnos en el arte, ya que al observar el desarrollo global de lo perpetuo a lo efímero en el arte y más concretamente en la escultura nos situamos en la desmaterialización conceptual y formal de la escultura, la levedad.

Del mismo modo, Italo Calvino nos propone un nuevo enfoque, un cambio para una nueva era en su libro “Seis propuestas para el próximo milenio”. La primera de estas propuestas es “Levedad”,⁸³ la misma de la que habla Kafka en su cuento del “Jinete del cubo” y que se une a este pensamiento *fluido*.

En la antigüedad fueron diversos los materiales que sirvieron a los escultores en la creación de formas en tres dimensiones: la arena, el cristal, el cristal de roca o las conchas de los moluscos formaron parte del repertorio expresivo de los creadores. No obstante, son dos los materiales que predominan en el transcurso de la historia del arte y en distintas localizaciones del planeta: la madera y la piedra. La talla de la piedra es de una antigüedad “incalculable”, en algunos lugares puede sumarse el bronce como tercer material. Hace más de seis mil años, en los comienzos de las civilizaciones egipcias y babilónicas asistimos al nacimiento de la escultura, con los elevados valores que transmite el material, perpetuidad, eternidad, poder... logados a la nobleza del material, explica Rudolf Wittkower:

“Primero los griegos, herederos de las civilizaciones orientales, y después los romanos y los italianos cultivaron con orgullo estas tradiciones del pasado remoto, siendo en el ámbito de estas culturas mediterráneas donde nació la idea de que era la talla de la piedra –y

⁸³ *Ibid.*

más específicamente la de mármol– el objetivo más elevado del escultor, su más noble realización.”⁸⁴

Influenciada por el proceso de trabajo, la evolución de la forma escultórica en la Historia del Arte, desde el estudio de la Prehistoria, el arte Mesopotámico, el arte Egipto hasta llegar al arte Clásico, se manifiesta una progresiva naturalización del movimiento, un desarrollo hacia lo móvil y lo dinámico que deja atrás el hieratismo. La solemnidad e idealización que ensalza el poder, lo inmóvil y la eternidad se distancia para transformarse progresivamente en expresividad, naturalidad, movimiento y dinamismo de formas. Particularmente, las formas en escultura partían de una inicial rigidez, con brazos y piernas adosados al cuerpo, como en el caso de *Kouros*, tallados a partir de bloques rectangulares, y en el caso de las figuras femeninas y *Korai*, en bloques cilíndricos, que mantenían cierta tensión contenida, con aspecto sólido y pesado. Paulatinamente las formas se tornan móviles, activas y dinámicas, buscando un mayor grado de naturalidad en sus gestos, una mayor expresión y fluidez que nos hace pensar en un paso de lo sólido a lo móvil, lo dinámico y lo *fluido*.

En la modernidad la incursión del acero, de nuevos metales y acabados, plásticos y sus derivados, polímeros, fibra de vidrio, látex, siliconas, ceras y un sin fin de materiales industriales y objetos encontrados aplicados en la creación artística dan continuidad a la experimentación y búsqueda de materiales a la vez que indagan en la propia temporalidad de la obra. La solidez y durabilidad del material se abandona gradualmente incorporando lo efímero, banal, flexible y maleable, que no ha de confundirse con el simple empleo de materiales líquidos, que también se ha producido. En este sentido es conveniente aclarar que lo que determina su condición fluida no es tanto su material como su condición temporal, de ahí que se de una desmaterialización del arte, una *fluidez*.

⁸⁴ R. Wittkower, *op.cit.*, p. 16.

La escultura se despliega en el espacio, se desenvuelve entre el reposo y el movimiento, entre el tiempo detenido y el tiempo que pasa, ésta es su auténtica naturaleza, es donde radica su valor expresivo, por eso es realmente fluida pues está definida por la tensión entre ambos valores y ambos estados.

Es como si la apertura hacia nuevos materiales liberase a la escultura, abriéndose a un mundo de nuevos significados. La variedad de materiales que se ofrecen desde este campo puede superar el rígido repertorio clásico, como la deriva provocada por los futuristas donde ya proponen materiales como cuerda y cristal.

10. Evolución de la escultura, desde lo eterno hacia lo *fluido* y temporal

10.1. Escultura y simbolización del mundo

La historia de la escultura está ligada a la historia de la talla en piedra. Desde la antigüedad a la piedra se le ha dotado de un significado mágico al igual que al arte, pues su fin era de invocar o desear a través de ella, de la propia escultura. Las primeras Venus son un canto a la fertilidad, son pequeños amuletos, talismanes o fetiches. Invulnerable e irreductible la piedra se transforma en la imagen y el símbolo del comienzo.⁸⁵ Desde el comienzo de la humanidad de la piedra emana la idea de inmortalidad. Prácticamente todas las culturas han atribuido a las piedras y rocas estos poderes de intensa energía, poderes mágicos, suerte, fertilidad y curación. Igualmente, en casi todas las culturas se distingue tempranamente lo masculino y lo femenino, dividiendo la realidad del mundo como hoy lo conocemos. No obstante, también hay simbolizaciones como *petra genetrix* entre las grandes deidades de la Antigüedad Europea que aúnan los dos mundos, donde tierra y piedra son el comienzo de la creación.

En éste periodo está latente la primitiva conexión con la naturaleza, no como imitación de la naturaleza o como representación formalizada, sino como simple percepción de la relación entre el ser humano y el mundo natural, de conexión con lo fluido. La transformación y la comunicación a través de la materia, con la substancia de la vida, ha estado ligada al territorio de lo femenino y ha servido de vínculo para las mujeres artistas, como Ana Mendieta, Christiane Batman, Nancy

⁸⁵ Lucy R. Lippard, *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983, p. 15.

Holt y Judy Chicago entre otras, y para establecer genealogías desde la prehistoria, reestructurando la olvidada identidad de mujer. En esta dirección Lucy Lippard investiga en su obra *Overlay* precisamente esta conexión entre la prehistoria y el arte contemporáneo, profundizando en los aspectos del ritual, las formas del tiempo y del feminismo y la prehistoria. Judy Chicago, investiga en sus performance pirotécnicos liberarse de la forma, suavizando y feminizando el arte, según declara.⁸⁶ Ana Mendieta, en sus primeros performances parte del sujeto pasivo de la violencia, el erotismo y la muerte, pero cuando se traslada a la naturaleza, se manifiesta un retorno de la artista a la tierra, “de metáforas que explican el regreso al útero (la madre que se quedó en Cuba), de un enterrarse en la tumba (muerte), de la regeneración de la vida (la silueta del cuerpo dibujada con flores), y en definitiva, de la libertad.”⁸⁷ De igual modo, Nancy Holt establece una clara conexión con la naturaleza primitiva y una unión al cosmos, y Christine Oatman evoca el devenir del fuego en el aire, del agua en la tierra.



fig. 16. *Forma-ovoide*, Lepenski Vir, Yugoslavia h. 6.000 a.c.

⁸⁶ «Brooklyn Museum», *Brooklyn Museum*, s.d., <http://brooklynmuseum.tumblr.com/post/83417902451/judy-chicagos-upcoming-pyrotechnic-performance-a>

⁸⁷ «Ana Mendieta», s.d., <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique214>



fig. 17. *Venus de Laussel*, Les Eyzies, Francia, h. 6500 a.c.



fig. 18. Christine Oatman, *Circle and Fire*, Lago Tahoe, California, 1973



fig. 19. Ana Mendieta, *Sin título*, 1980



fig. 20. Judy Chicago, *A Butterfly for Oakland*, 2014



fig. 21. Judy Chicago, *A Butterfly for Oakland*, detalle.

Entre los motivos representados en la Antigüedad en Europa se hallan la espiral, los meandros de agua, el rombo, el zigzag, el pájaro, la serpiente y el huevo. Los ídolos de la civilización cicládica, como los pájaros serpientes andróginos, con su cabeza fálica y su cuerpo fértil inspiraron a Constantin Brancusi. El dios pájaro-serpiente recupera igualmente su contenido femenino en la escultura de Louise Bourgeois, la noción de crecimiento, de un cuerpo andrógino, de *omphalos*, el cuerpo redondeado y abultado de la Venus de Willendorf son claras referencias.

Igualmente, las formas geométricas de los petroglifos, los laberintos y las espirales forman parte también del trabajo en piedra, su movimiento rotatorio, generador y unificador manifiesta cualidades fluidas. Los laberintos en la prehistoria, en Egipto, en Creta, en la edad clásica y en la actualidad, han sido utilizados con diversas significaciones, los de la Paña de Morgoe, en Pontevedra, “han sido interpretados como diagramas del cielo, es decir, como imágenes del movimiento aparente de los astros”⁸⁸ pues parecen mostrar con sus sombras un alineamiento equinoccial en el centro y con las sombras oblicuas podrían indicar los solsticios de modo que sirviese de calendario. Aparecen muchas veces en la decoración céltica, germánica y románica e integran diferentes ideas: el simbolismo de la cruz y del laberinto “como emblema de la divina inescrutabilidad,”⁸⁹ según Diel, el laberinto simboliza el inconsciente y según Eliade, defiende el acceso a la sacralidad del centro. En el nacimiento de los *earthworks* distintos artistas recuperan estas formas como Dennis Oppenheim, Robert Morris, Alyce Aycock, Richard Long y Richard Fleischner.

⁸⁸ Juan Eduardo Cirlot, Victoria Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2011, p. 273.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 274.



fig. 22. James Turrel, Roden Crater Early Site; Plan and Section, 1982



fig. 23. Richard Long, *Connmara Sculpture*, Irlanda, 1971



fig. 24. Robert Morris, *Labyrinth*, 1974

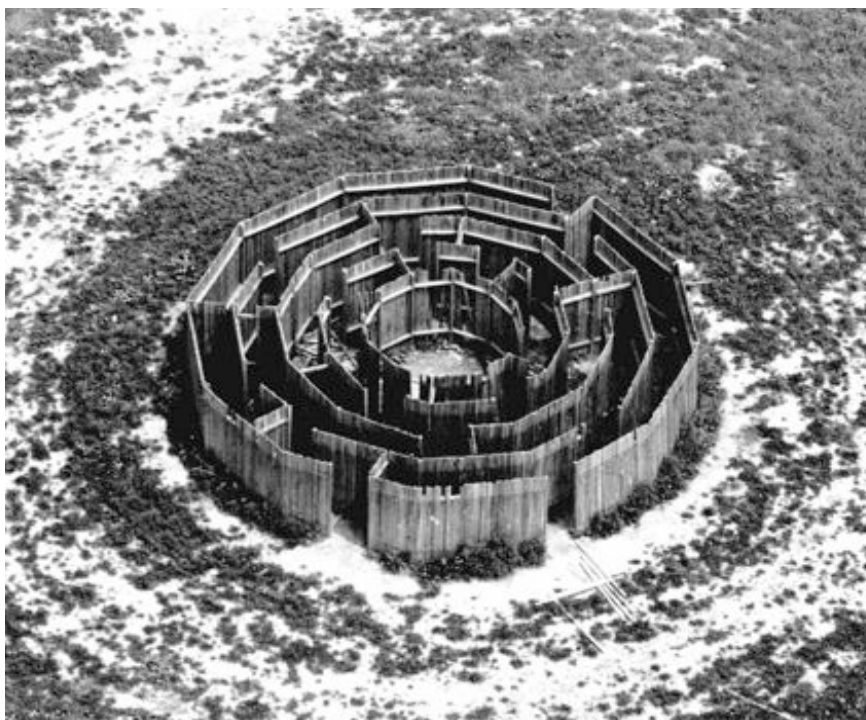


fig. 25. Alyce Aycock, *Maze*, 1972



fig. 26. *Venus de Willendorf* c. 28 000—25 000 a. C. Willendorf



fig. 27. Louise Bourgeois, traje para “A Banquet”



fig. 28. Louise Bourgeois, *Fragile goddess*, 1970

10.2. La supremacía del proceso y los múltiples puntos de vista

El término de dibujo se asocia al diseño, a la imagen previa para la realización de una obra que acompaña al proceso creativo donde las ideas fluyen. Hasta el siglo XIII no se difundió el dibujo en los procesos de trabajo de la escultura, pero la necesidad de documentar el proceso nos llega a través de diferentes obras como son las vidrieras de las catedrales o las tumbas donde encontramos al artista tallando, describiendo su proceso creativo. *Diversis artibus* de Teófilo fue el primer libro sobre la escultura que enseña diferentes modelos a seguir en el diseño y construcción, como inscribir en la figura una forma geométrica. En el Renacimiento, en el año 1450 Alberti con *Diez Libros de Arquitectura* define la diferencia entre modelador y escultor y explica que su objetivo es la imitación de la Naturaleza, ya que el escultor ha de advertir que la imitación tiene dos aspectos, universales y particulares.

Miguel Ángel cincelaba como si estuviese dibujando a plumilla, siguiendo las formas redondeadas, definiéndolas, modelándolas con un entramado extraordinario de líneas esculpidas. Así reflejaba la vida palpitante del cuerpo humano, dice Wittkower. Su proceso personal de tallado definido por el empleo de un cincel dentado es un claro exponente de la importancia del proceso en la concepción de la obra. En su caso sus esculturas emergían a la luz a partir del bloque como si flotasen hacia la superficie. Esta metáfora descriptiva se cree que aunque la describa Alberti en el *Tratado de la Pintura* debía de ser una apropiación de Miguel Ángel, pues es claramente un fiel reflejo de su exclusiva técnica, explica Wittkower. Hay que señalar que Miguel Ángel elaboraba él mismo toda la escultura sin dejar labor alguna a ayudantes o aprendices pues la piedra le imponía el resultado y un mal golpe podía echar por tierra años de trabajo. Así constata Wittkower, es curioso que las piezas se muestran acabadas y el resto sumergido en la piedra, como “liberando a la escultura de la prisión donde se

hallaba.”⁹⁰ Este significado se adecuará en base a esa superficie que nos lleva al interior desde la superficie, por eso está impregnada de vida. La idea de la materia móvil se aprecia en *San Mateo* de Miguel Ángel empezado en 1506, la imagen que crea tallada desde un único punto de vista, es como un revelado a cámara lenta, donde la forma emerge desde el interior de la obra, así, la materia fluye, todo está en ebullición.

En la progresiva evolución histórica de la escultura se incrementan las cualidades dinámicas, fluidas, espaciales y temporales. En la medida que la obra se abre hacia el espectador y reclama un movimiento circundante y participativo la escultura va generando una mayor espacialidad y temporalidad pues reclama otra modo de aprehensión donde el espectador participa. De igual modo, a la solidez de la materia se le incorporan cualidades móviles que provienen del propio proceso. Por ejemplo, Bologna trabaja incorporando múltiples vistas a la escultura, superando la multifacialidad, es decir, incorporando los distintos puntos de vista al tallar la piedra, cuestión ésta pendiente de la escultura que se trabajaba anteriormente pensando en un espectador fijo e inmóvil que no transitaba por el espacio. Esta es la nueva encrucijada a la que se enfrenta la escultura: el espacio, y por consiguiente el espectador que ha de recorrerla, rodearla, envolverla, en definitiva, transitar por el espacio.

El espacio exterior empieza a ser una preocupación en la escultura. Ya Bernini concibe su *David* (1623) con un Goliath imaginario fuera del grupo escultórico, en el eje central del espacio, allí donde ha de colocarse el espectador, así el centro de la imagen está fuera de la escultura, en algún punto del espacio en que nos movemos.

⁹⁰ R. Wittkower, *op.cit.*, p. 135.



fig. 29. Miguel Ángel, *San Mateo*, 1506
fig. 30. Jean Boulogne, *El rapto de las sabinas*, 1561-62

10.3. Espacio circundante



fig. 31. Bernini, *David*, 1623

La preocupación por el tiempo en la Escultura es también la preocupación por el espacio, por envolver la forma con el espacio y viceversa. En la obra *Neptuno y Tritón* (1620) de Bernini, se muestra el deseo de atrapar un instante fugaz. Todo ello deriva en la preocupación por el movimiento, por lo *fluido* que recorre el espacio, por los múltiples puntos de vista o porque se desarrolle en la mente y el recorrido del espectador. Asombra pensar que el proceso de la talla haya influenciado tanto la forma. Los escultores estaban influenciados por la idea de la talla directa, pues en el traslado de lo ya modelado se sufría una metamorfosis del modelo y al ser vaciado otra, pero en la talla directa la figura emana y resurge vivamente, como un trazo tomado del natural.

11. La desmaterialización

En un breve periodo de tiempo, entre 1966-1972, se suceden múltiples cambios que Lucy Lippard documenta, el arte vive una experiencia caótica, pues la prioridad es la disolución de los límites existentes, los límites de la forma, los límites del espacio expositivo, los límites de la producción artística y los límites de las relaciones con el espectador. Los medios y herramientas empleados se toman de la industria y de la ciencia; el diseño gráfico, la cartografía, la documentación empírica, las mediciones y los informes asépticos dejan atrás lo subjetivo.

Al igual que el *earth art*, el *minimal art* y el arte procesual aspiraban a esta claridad. “En esencia, sin embargo, todos eran obviamente arte – innovador, estratificado, especializado, con frecuencia atroz, ocasionalmente bello, esperanzadoramente fascinante, en el fondo utópico en el mejor sentido de la palabra.”⁹¹

Los medios de la globalización y las nuevas tecnologías (Xérox, Télex...) sumados a la euforia de Marshall McLuhan, provocaron en los artistas nuevos planteamientos y problemas en torno a la política de comunicación, en 1968 todo parecía posible. Lippard remarca la diferencia del arte conceptual de entonces, donde el artista tenía el control de la producción, frente a las propuestas de videoarte, *performances* e instalaciones que hoy en día se consideran conceptuales, la mayoría a gran escala, homogéneas y con una producción cara.

⁹¹ Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal Arte Contemporáneo 14, Madrid, Akal, 2004, p. 5.

“Yo buscaba un arte –y, tal vez, más importante, un sistema de distribución- que pusiese el énfasis en el significado y el contenido, que abriese los ojos a quienes lo contemplasen y que permitiese a los mismos artistas tomar el control de su trabajo. Algunos de nosotros todavía seguimos buscando este esquivo grial que exige, antes que nada, un cambio social.”⁹²

En la época en que todo parecía posible, donde la utopía era alcanzable, se imaginaba un mundo mejor donde el arte era el medio para idearlo, proyectarlo y señalarlo. Así Lenon decía “Imagina” y toda una sociedad se despertaba frente al confinamiento cultural de los años 70. Así el arte busca alternativas reales y en consecuencia surge una innumerable variedad de materiales, con procesos provenientes de otros ámbitos: de la serigrafía en el caso de Andy Warholl, objetos encontrados forrados con tela de Yayoi Kusama, restos de materiales pintados y esculturas de papel pintado de Oldenburg, malla de gallinero desenrollada al azar de Alan Saret, espuma de poliuretano de Lynda Bengis, etc. en definitiva materiales efímeros en busca de la idea. Lippard habla precisamente de la obra desmaterializada y acuña el término desde el discurso del arte conceptual:

Así, con la publicación del artículo de Lippard *The Desmaterialization of Art* en *Artforum* en 1997, se define claramente el inicio de ésta nueva era caracterizada por la desmaterialización, des-solidificación de la obra, con ello muchos artistas se suman a esta idea desde distintos puntos, con el objetivo de subvertir los parámetros establecidos, con lo que se define un cambio de actitud que lleva al artista a pensar “el arte como idea y el arte como Acción.”⁹³

⁹² *Ibidem*, p. 6.

⁹³ *Ibidem*, p. 10.

11.1. Escultura nómada. Campo expandido

“Una escultura es una representación conmemorativa, con un lenguaje simbólico y un significado en un lugar específico.”⁹⁴

“Su lógica es la de señalar y la de representar.”⁹⁵

“Si la escultura cumplía su función como monumento conmemorativo, cuando abandona esta función queda desprovista de su lógica.”⁹⁶

Se sorprende Rosalind Krauss de la capacidad infinitamente maleable que toma la categoría escultura en la década de los 70, y la variedad de obras que se incluyen en dicha categoría, como grandes fotografías que documentan excursiones campestres, espejos dispuestos en habitaciones, pasillos con monitores de televisión en sus extremos, todo ello pertenece a esta categoría escultórica, a esta categoría eminentemente fluida y cambiante.

Sin embargo, esta elasticidad proviene de la propia crítica de posguerra que en nombre de la estética de la vanguardia -de la ideología de la nuevo- acuña un mensaje encubierto, es el mensaje del historicismo. Con el objetivo de asimilar lo nuevo se transforma en algo familiar, es ésta ...”una estrategia para reducir todo lo que es temporal y especialmente ajeno a lo que ya sabemos y a lo que ya somos para convertirlo en familiar, en lo que nos reconforta.”⁹⁷ Dicho de otro modo, para asimilar la rareza de estos objetos se legitimizaba las obras relacionándolas con obras ya aceptadas históricamente. De ahí que la crítica ante obras en desiertos, toneladas de tierra desplazadas, maderos serrados, montones de fibra... empieza a enlazar las obras con la historia, con Stonehenge, las líneas

⁹⁴ R.E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, op.cit., p. 294.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 294.

⁹⁶ *Ídem*

⁹⁷ *Ibidem*, p. 291.

de Nazca, o lo primitivo, como es el caso de la *Columna sin fin* de Brancusi, con la intención de establecer una mediación entre el pasado más lejano y el presente. No obstante, la mediación entre pasado y presente está justificada ya que hay una clara unión de contenidos y de situaciones geográficas.

Pese a ello, Krauss explica que el término escultura empezaba a resultar confuso ya que resultaba heterogéneo, compuesto de partes de diversa naturaleza, lo que la hacía dispersa en contradicción con la categoría de escultura históricamente delimitada. La escultura ha sido utilizada como representación conmemorativa, escultura y monumento han estado ligados siempre señalando un acontecimiento, representando una idea de poder, en un lugar específico y otorgando un significado concreto.

La escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento:

“En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar. La escultura ecuestre de Marco Aurelio es un monumento de este tipo, dispuesto en el centro del Capitolio para simbolizar con su presencia la relación entre la Roma antigua imperial y la sede gubernamental de la Roma renacentista moderna. La estatua de la *Conversión de Constantino* de Bernini, situada a los pies de la escalera vaticana que conecta la Basílica de San Pedro con el corazón del papado es otro de estos monumentos, una señal en un lugar concreto para un significado/acontecimiento específico. 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. No hay demasiado misterio

en esta lógica; comprensible y habitable, fue la fuente de una ingente producción escultórica durante muchos siglos de arte occidental."⁹⁸

Sin duda, la escultura entendida de este modo posee la función de monumento en manos del poder establecido. "Pero la convención no es inmutable" afirma Krauss, y así ocurrió que a finales del siglo XIX "asistimos al desvanecimiento de la lógica del monumento". Tanto las *Puertas del infierno* de Rodin como su estatua de *Balzac* fueron encargos aunque no llegaron concretarse, *Balzac* fue realizada "con tal grado de subjetividad que el propio Rodin creía, como atestiguan sus cartas, que nunca llegaría ser aceptada."⁹⁹ De las obras se conservan múltiples versiones en varios museos de distintos países y no existe ninguna en su ubicación original lo que rompe la lógica del monumento como señal en un lugar concreto que otorga un significado. Así se produce una pérdida de lugar, ambos monumentos carecen de hábitat, han perdido su lugar, están deslocalizados. Esta pérdida de lugar de la escultura marca "su condición negativa", se define como lo que no es, no es monumento, no es conmemoración.

Este va a ser la gran transformación de la escultura, entrando en la modernidad que se inicia con Rodin, como no monumento, y avanza hacia la posmodernidad cuando se define doblemente negativa, cuando no es ni escultura de jardín ni escultura arquitectónica, ni lo uno ni lo otro:

"O lo que es lo mismo, entramos en la arte moderno, en el periodo de producción escultórica que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial."¹⁰⁰

⁹⁸ *Ibidem*, p. 292.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 293.

¹⁰⁰ *Ídem*

Es decir, la escultura comienza a volverse independiente, a operar con otra función, se hace abstracta, se apropia del pedestal e incorpora nuevos materiales. Todo este camino lo desarrolla en este cambio de paradigma, también cambia la sociedad, y sus necesidades, sin duda son muchos cambios en un siglo, y la escultura va adaptándose a nuevas circunstancias al tiempo que se libera de lastres anteriores, la obligación de corresponder al legislador o gobernador establecido, todo está en cambio en la sociedad y sus símbolos de poder están en tránsito, la sociedad también demanda otras necesidades que la escultura ofrecerá. Ahora puede servirse a sí misma, hablar sobre sí misma y hacer referencia a su propio discurso y no al de Papa o gobernador. Cambia el emisor pero no el receptor, y los medios ahora se multiplican, la libertad de no ser perdurable en el tiempo lo transformará todo. Simultáneamente la barrera hacia la subjetividad desaparece y la abstracción nos acercará al mundo de las ideas de un modo *fluido*.

Así la escultura revela su condición nómada, lo que define su significado y su función. Mediante la fetichización de la base, según describe Krauss, la escultura se prolonga, absorbe el pedestal, y lo separa de su localización; del mismo modo, a través del uso de los materiales y la evidencia de su proceso, la escultura evidencia su propia autonomía.

De igual modo que la pintura se liberó de la representación de la realidad con el nacimiento de la fotografía la escultura hablará sobre sí misma, pierde su áurea conmemorativa y es por sí misma auto-referencial, representando su autonomía a través de sus propios materiales que investiga, experimenta y muestra en su proceso de construcción. Ya Rodeen experimentó el proceso de la escultura remarcando a través del vertido del bronce su propio carácter procesual y fluido. Los espacios mal cubiertos por la colada, el vertido del bronce en estado líquido, evidenciaban la forma no perfecta, delatando su propia constitución.

La investigación de su propia constitución, espacio y tiempo son su *leif motiv*, la exploración de los límites y fundirse con ellos son esenciales para la escultura. Pero éste es un proceso que se desarrolla paulatinamente y en diferentes momentos encontramos claves que nos hablan de ello. Por ejemplo, la eliminación del pedestal de la escultura su absorción por la forma escultórica se hace evidente ya con Boccioni con *Desarrollo de una botella en el espacio* (1913) y con Brancusi posteriormente en las *Cariátides*, la lucha histórica entre escultura y arquitectura se manifiesta. Igualmente, en la *Columna sin fin* el despliegue hacia el espacio se hace rotundo, su anhelo de infinito nos atrapa. En la obra de *Gallo* la propia base parece haber generado el desarrollo de la escultura, el diálogo entre ambas partes está activo, no hay distinción ni ruptura, sino al contrario, fluidez y continuidad espacial y formal.

La carencia de ubicación de la escultura, la ausencia de lugar, el desarraigo de la condición de monumento, le proporcionará mayor libertad y capacidad subjetiva, evolucionando hacia la abstracción y manifestando su constitución y condición en la Modernidad. Las cabezas de Brancusi deslocalizadas de su cuerpo nos hacen presentes también esta condición negativa, siendo a la vez parte de un todo mayor ausente, son esculturas sin hogar:

“Brancusi es un extraordinario ejemplo del modo en que esto ocurre. En una obra como *Gallo*, la base se convierte en el generador morfológico de la parte figurativa del objeto; en las *Cariátides* y la *Columna sin fin* la escultura es toda ella un basamento. La base se define de este modo como esencialmente transportable, con la señal de la des-ubicación de la obra integrada en la propia médula de la escultura. El interés de Brancusi por presentar partes del cuerpo como fragmentos que tienden hacia la abstracción radical también revela una ausencia de localización, en este caso la localización del resto del

cuerpo, el soporte estructural que proporcionaría un hogar a las cabezas de bronce o mármol. “¹⁰¹

La escultura moderna comienza su expansión, su investigación por el espacio fluido, un proyecto fuera de la representación temporal y espacial, un proyecto rico y novedoso. “La escultura había entrado en una tierra de nadie, y como Barnett Newman con su célebre frase: «escultura es aquello con lo que te tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura», o como respondió Duchamp cuando le preguntaron por la diferencia entre escultura y arquitectura: «una de ellas tiene tuberías» fue lo que dijo.”¹⁰²

Instalada en un territorio extraño, la escultura moderna continuó con su desarrollo, investigando materiales, formas y espacio, adentrándose más y más en su condición *fluida*. La sensación general ya en los años 50 era de desconcierto, pues su deriva resultaba cada vez mas inusitada, nunca se había instalado entre estas premisas con tanta hegemonía y en general no se sabía como definir, pues lo único que quedaba claro era lo que no era, su condición de negatividad, que poco a poco se transforma en una característica doblemente negativa.

“Si nos remitimos a las obras de principios de los 70 probablemente sería mas precisa afirmar que la escultura había entrado una categórica tierra de nadie: la escultura era aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaban el paisaje y no era el paisaje.”¹⁰³

Así, la escultura se asentó en una doble negatividad como evidencia la obra de Robert Morris. En 1964 mostró en la Green Gallery una serie de formas arquitectónicas que se definían como esculturas por el hecho de estar ahí dentro,

¹⁰¹ *Ídem*

¹⁰² Ana María Guasch, Joseba Zulaika (ed), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Akal Arte Contemporáneo 20, Madrid, Akal, 2007, p. 245.

¹⁰³ Rosalind, Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, *op.cit.*, p. 293.

la escultura comenzó a ser lo que no era habitación. Con sus obras *Cajas especulares* de 1965, la escultura era lo que no era, paisaje en el paisaje, era lo que estaba frente al edificio pero no era el edificio. “La escultura asumió plenamente la condición de su lógica inversa y se convirtió en pura negatividad: una combinación de exclusiones.”¹⁰⁴

La escultura es el campo expandido, y esto es verdaderamente importante, pues ahí se posiciona claramente en su propio límite, desde donde opera en plena fluidez. Pero Rosalind Krauss nos sitúa en un espacio más allá de todo historicismo, mas allá de los cambios producto del acontecer histórico, en un nuevo lugar desde el que contemplar ahora la historia y ser conscientes de estos hechos que estamos analizando, entre 1960-70, provocaron una ruptura en el arte contemporáneo, abriendo paso a la posmodernidad.

Ahora bien, analizando los términos, no-paisaje y no-arquitectura forman parte de una dualidad y contraposición, de una doble entidad que aluden a lo construido y lo no-construido, lo cultural y lo natural, el orden y el caos, lo rígido y lo fluido, lo perpetuo y lo efímero, lo perdurable y lo volátil, todas ellas son premisas sobre las que se asienta este comportamiento, indagando el espacio y sus límites y volteando toda premisa establecida, pues nunca la escultura se había comportado con tal autonomía frente sus límites establecidos. Tiempo atrás estaba supeditada al espacio arquitectónico, convertida en columna como una cariátide, inscrita en el marco de una arquivolta en la Edad Media, o subida en un pedestal en la plaza mayor al servicio de la urbe.

En los últimos años de esta década los escultores centran su investigación precisamente entre estos límites, y la no-arquitectura es otra manera de expresar el paisaje, y el no-paisaje es sencillamente arquitectura, pero son nuevas coordenadas de un nuevo territorio para la escultura y el arte. Este nuevo territorio de la escultura, que Rosalind Krauss define, es el llamado campo

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 295.

expandido, y resulta de la expansión lógica mediante el “grupo de Piaget” de dos oposiciones: arquitectura y no-arquitectura, y por otro lado paisaje y no-paisaje. En nuestro caso una serie binaria se transforma en un esquema cuaternario que refleja la oposición original y al mismo tiempo la despliega.

Otra manera de expresarlo es: aunque la *escultura* pueda reducirse, según el grupo de Klein, a los términos neutros de *no-paisaje* más *no-arquitectura*, como claramente apuntaba Morris, el término opuesto sería el *paisaje* y la *arquitectura*, un término complejo. Aunque desde el posrenacentismo no se aceptaran la arquitectura y el paisaje, ahora el paisaje y la arquitectura en su condición negativa abarcan el campo expandido definido por Rosalind Krauss. Dicho de otro modo, paisaje y arquitectura sirven, como había empezado a ocurrir en el arte moderno, para definir lo escultórico pero en su condición negativa o neutra.

En el mundo oriental, este cambio no era necesario pues siempre habían pensado lo complejo, lo fluido. Los laberintos, como los jardines japoneses, son al mismo tiempo paisaje y arquitectura. “Los campos de juego ritual.”

En otras culturas, paisaje y arquitectura formaban parte de un todo común, donde tiempo y espacio eran uno:

“formaban parte de un universo o un espacio cultural en el que la escultura era simplemente una parte más: no eran equivalentes como lo son en cierto modo para nuestra mentalidad historicista. Su propósito y su satisfacción residen precisamente en que son opuestos y diferentes.”¹⁰⁵

“Pero pensar en este término complejo supone admitir en la esfera del arte dos conceptos que anteriormente habían estado prohibidos, paisaje y arquitectura, dos términos que podían servir para definir lo

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 297.

escultórico (como había empezado a ocurrir en el arte moderno) sólo a su condición negativa o neutra. Al estar ideológicamente prohibido el término complejo permaneció excluido en lo que podría llamarse “la clausura del arte posrenacentista”.¹⁰⁶

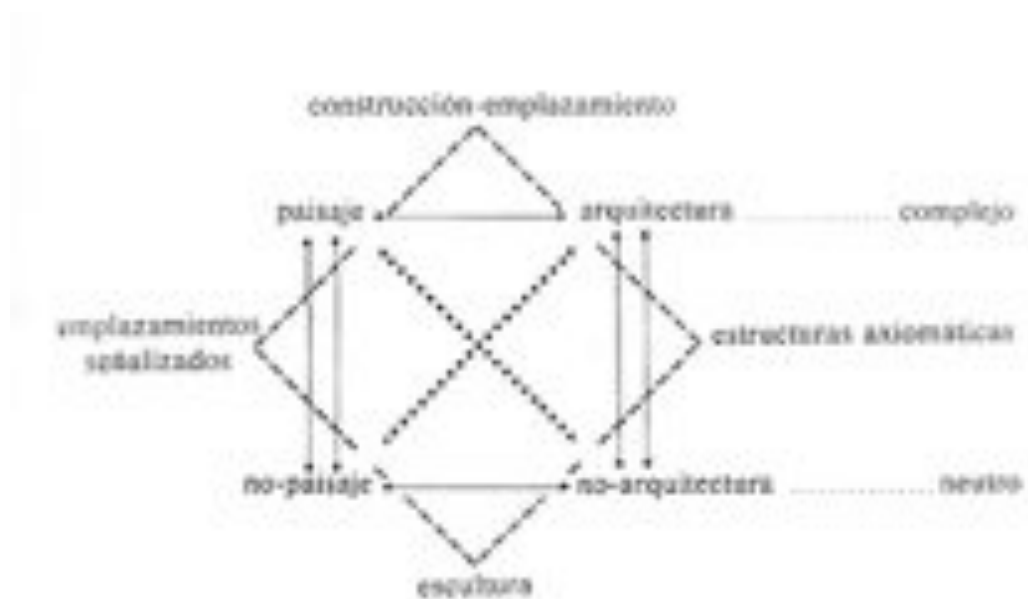
Cuando se entra en esta problemática, que en cierto modo deriva de nuestra cultura renacentista, nuestra creencia y visión centrada, única y certera sobre todas las cosas, se puede entender nuestra dificultad para dar el paso hacia lo *fluido*, así defiende Deleuze y Guattari el pensamiento no arborificado, está agotado. Por ello, comienza la producción artística en esta dirección, lo que hacemos es dinamitar los fundamentos ya creados. Serra explora el terreno en *Shift* y crea nueve horizontes en vez de uno, que es lo que la academia renacentista establece en la perspectiva: “*El hombre en su centro y desde ahí toda la realidad se crea.*” Pero la idea de que el hombre es el centro desde que crea la realidad queda dinamitada, ya que el espacio y el tiempo se experimentan, como la ciencia demuestra, como algo fluctuante y cambiante.

Campo expandido

Así, la escultura se transforma, es lo que no es arquitectura, y es lo que no es paisaje, experimentando hacia un nuevo territorio: “El campo expandido se genera de este modo problematizando el conjunto de oposiciones entre los que se encuentra suspendida la categoría *escultura*. Cuando esto ocurre, cuando uno es capaz de concebir el propio camino hacia esa expansión, se pueden prever – lógicamente- otras tres categorías, todas ellas condiciones del campo en sí, y ninguna asimilable a la *escultura*. Porque como puede verse, la escultura ya no es el privilegiado término medio entre dos términos ajenos. La escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades

¹⁰⁶ *Ídem*

estructuradas de diferentes maneras. Hemos logrado el “permiso” para pensar en otras formas –para pensar de un modo fluido-. Nuestro diagrama se completa así:



Paisaje - Arquitectura / Construcción localizada

El encuentro entre paisaje y arquitectura genera la construcción *site specific*, como los *earthworks*. Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Alyce Aycock entre otros percibieron la necesidad de concebir el campo expandido. Poco a poco se implicaron con nuevas transformaciones estructurales que se alejaban de la lógica moderna, provocando una ruptura histórica, de ahí que la crítica recabase el término posmodernidad.

Robert Morris ya describía en sus notas sobre escultura la importancia del contexto y del lugar: “las condiciones variables de la luz y de contexto espacial”, para prescindir del objeto y centrarse en crear un lugar intervenido que será la idea efervescente en esta década.

Así mismo, Robert Smithson había empezado a trabajar en otra área del campo expandido, en plena fluidez entre paisaje y arquitectura, cuando reconstruye el movimiento de una duna artificialmente semi-enterrando una leñera en 1970, una construcción localizada, que se construye en un lugar determinado. En 1971 Robert Morris construyó el observatorio en madera y césped en Holanda. A partir de entonces, muchos otros artistas –Robert Irwin, Alyce Aycock, John Mason, Michael Heizer, Mary Miss, Charles Simonds, explotaron esta nueva serie de posibilidades en el campo expandido de la escultura.



fig. 20. Mary Miss, *Perímetros/Pabellones/señuelos*. 1978

Paisaje - no paisaje, *Market sites*

Entre el paisaje y no paisaje se sitúan los *Market sites*, emplazamientos o señalizaciones como son las obras de Smithson, Christo, Harrison Fulton, no es propiamente *Land Art*, sino una disertación entre paisaje - no paisaje. Es una señalización conceptual de una idea como se había dado en el arte europeo y americano. La combinación paisaje-no paisaje se comenzó a explorar en la década de 1960, así el término *Lugares señalados* se utiliza para definir obras como *Malecón en espiral* de Robert Smithson (1970), *Doble Negativo* de Heizer (1969) y otras obras de artistas como Serra, Morris, Carl Andre, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis y muchos otros. “Pero el término también remite a otras formas de señalamiento además de manipulaciones físicas de lugares – Las *Depresiones* de Heizer, las *líneas temporales* de Oppenheim, o el dibujo de una milla de largo de De Maria.”¹⁰⁷ Otros se centraron en la experiencia fotográfica de señalamiento. La *Cerca continua* de Christo puede considerarse un ejemplo efímero, fotográfico y político de señalamiento de un lugar.

Arquitectura - no arquitectura. Estructuras axiomáticas

Del mismo modo la tensión entre arquitectura y no arquitectura había generado las estructuras axiomáticas características del minimalismo como son la obra de Robert Morris, Carl Andre, Donald Judd o Sol Hewitt. La temática de estas obras no sólo es la del encuentro entre arquitectura y no arquitectura en términos de estructuras axiomáticas, sino que también incluye la relación de la escultura con el propio cubo de la arquitectura interior de la galería en el museo.

¹⁰⁷ R.E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, op.cit., p. 300.

Como axiomáticas que son nada las explica pero a la vez ellas lo explican todo, pues todo axioma es una proposición tan clara y evidente que se admite sin necesidad de demostración.¹⁰⁸ “Esta categoría es un proceso de representación gráfica de rasgos axiomáticos de la experiencia arquitectónica –las condiciones abstractas de apertura y cierre– sobre la realidad de un determinado espacio.”¹⁰⁹

Por otro lado, la combinación arquitectura y no-arquitectura fue explorada en primer lugar por Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra y Christo:

“En todas estas estructuras axiomáticas se produce cierto tipo de intervención en el espacio real de la arquitectura, unas veces mediante la reconstrucción parcial, otras a través del dibujo o espejos, el uso de la fotografía o el vídeo es también usual.”¹¹⁰

El campo expandido crea así la posmodernidad. Algunos artistas han ocupado sucesivamente diferentes lugares en el seno del campo expandido, reubicando sus energías, aunque la crítica del arte tacha de ecléctico a ese movimiento. Sin embargo, en la situación de la posmodernidad, la práctica no se define en relación a un determinado medio –la escultura- si no en relación “a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para los que puede utilizarse cualquier medio: fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la propia escultura.”¹¹¹

En el mismo sentido el paso del arte objetual al arte de contexto acaba asentando esta teoría, al fin y al cabo lo que prima es la idea de espacio y contexto y no prima su disciplina, pues toda esta deriva posmoderna lo que viene a remarcar es el cambio de paradigma que se define desde la des-territorialización que genera la escultura desde la pérdida de su función conmemorativa.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 296.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 301.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 300.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 302.

Así, la práctica artística se convierte en esa amalgama de hechos inconexos que se había llamado escultura pero que va más allá, pues en su propio concepto se plantea una ruptura con la lógica anterior. De este modo, el campo proporciona al artista un sinfín de posibilidades que ya no tienen que ver con las condiciones de un medio artístico. Esta práctica posmoderna y fluida se organiza por el contrario a través del universo de términos que se consideran en oposición en el seno de una situación cultural.

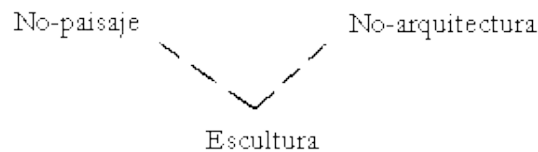
En la pintura implicaría una expansión diferente en torno a la oposición unidad/reproductibilidad, a todo un conjunto de términos diferente a la oposición arquitectura/paisaje. En consecuencia cualquier artista podía ocupar cualquier situación en el espacio expandido y en la escultura, la organización y el contenido de muchas de la obras más poderosas reflejará la condición de espacio lógico, del campo expandido, como por ejemplo la escultura de Joel Saphiro, que aunque se sitúe en término neutro, utiliza paisajes espaciales vastos.¹¹²

Rosalind Krauss nos define así en 1978 el cambio que da el arte hacia una lógica que marcará el paso hacia la posmodernidad y que admite otros modos de pensar, de actuar. Aquí consideramos que todo ello está impregnado de lo fluido y descubrimos que tiene mucho que ver con la práctica oriental, en su seno admite una extensa gama de posibilidades, no como evolución de la escultura que conocíamos, sino que se abre posteriormente hacia una nueva cartografía que incluirá y definirá las prácticas de los 80 y 90 de la mano de Jose Luis Brea: el devenir de “lo fluido” en el arte.

¹¹² *Ídem*

11.2. Nuevo territorio para la escultura

A partir del esquema realizado por Rosalind Krauss para cartografiar la escultura en los años 60 y 70 José Luis Brea establece, en la obra *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*,¹¹³ una nueva cartografía que complementa y expande el campo inicial. La escultura y su campo de acción habían quedado definidas entre una doble negatividad. Esta doble negatividad viene constituida por aquello que estando en arquitectura no era arquitectura y/o aquello que estando en el paisaje no era paisaje. Así encontraríamos dos grandes modalidades de escultura: por un lado la escultura al aire libre y por otro lado la escultura arquitectónica.



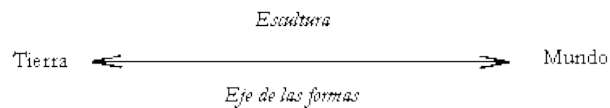
En los años 80 y 90 el mapa que define el campo de la escultura comienza a quedarse pequeño ya que hay prácticas sociales desarrolladas en contextos urbanos, ó prácticas artísticas que se desarrollan en relación al propio cuerpo de los sujetos y de la experiencia, que no encuentran su lugar en el territorio definido, por ello estas prácticas han de situarse en un campo expandido aún mayor.

Así, explica Brea, definimos nuevos ejes sobre los que expandir este campo y uno de estos ejes será "forma". Partiendo de la misma metodología que le permite a Rosalind Krauss expandir el campo de la escultura, nos encontramos con el eje de

¹¹³ Jose Luis Brea, "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", Vol. 1. En: Joan Casellas, *et ál.*, *Arte: proyectos e ideas*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1996

forma, que al igual que el eje de arquitectura y paisaje, va a crear un territorio definido por naturaleza y cultura o, como diría Heidegger, por “tierra” y “mundo”.

“La oscilación por ese eje, que constituye el dominio de la forma escultura, permite en todo caso situar la expansión plena del campo formal que tiene como zonas asintóticas dos polos en los que podríamos situar no sólo arquitectura y paisaje sino también naturaleza y cultura, o, empleando la terminología heideggeriana que aquí nos resulta enormemente evocadora, y clave por su relación al problema de la técnica, entre «tierra» y «mundo».”¹¹⁴



El segundo eje, que es necesario superponer al eje de la forma se encarga de transformar la forma mediante el lenguaje, es decir, es el eje de las ideas donde los signos utilizados en un contexto público son transmitidos:

"[...]aquél que tomando a la forma por signo, por efecto significativo susceptible de ser transmitido y leído, decodificado, introduce en el efecto de su circulación social la dimensión del contenido, del significado, aquél que transfigura la forma en lenguaje, en vehículo de comunicación e interacción entre sujetos de conocimiento y experiencia.”¹¹⁵

En el eje de las ideas encontramos en un polo la idea en estado puro en su forma más abstracta, inmaterial, en el polo contrario hallamos “las formaciones históricas concretas del espíritu objetivo, aquellas que a través de las mediaciones

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

de la cultura y su institucionalización sentencian las definiciones concretas de los mundos de vida."¹¹⁶



En el límite de la idea en estado puro encontramos la referencia a la Comunidad de Comunicación de Habermas: "la esfera del diálogo público" o incluso como Razón Pública como diría John Rawls, en definitiva: "esfera pública en la cual 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."¹¹⁷

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 29.

¹¹⁷ *Ídem*

Esta Razón Pública o Comunidad de Comunicación es la esfera común donde se legitima todo diálogo abierto y racional, toda actividad comunicativa entre los sujetos de conocimiento, donde se refleja el imaginario colectivo y afloran los arquetipos, es de alguna manera el lugar para el consenso de todos.

En el extremo contrario a la Razón Pública hallamos el Espacio Público, donde se plasman mundos concretos, donde la idea se materializa, en definitiva, lo que hay se manifiesta de modo objetivo. Es decir:

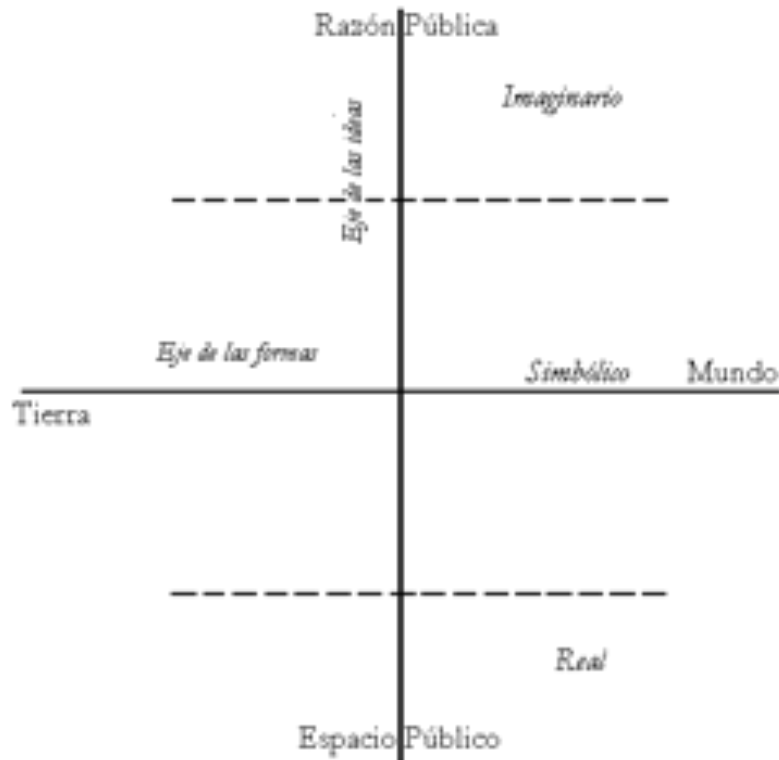
"En el polo opuesto tendremos en cambio lo que el mismo Habermas designa como Mundos-de-Vida, aquellos mundos concretos que tienen su expresión en el propio espacio público de la ciudad, entendida ésta como plasmación efectiva y real de la interacción pública, como polis, como lugar de encuentro efectivo de los individuos en tanto que «muchos», que pluralidad."¹¹⁸

En el discurrir de la idea encontramos tres campos: lo imaginario, lo simbólico, y lo real. Lo imaginario lo hallamos en el territorio de la Razón Pública o de la Comunidad de Comunicación, es la forma abstracta e inmaterial en estado puro, el arte conceptual con su progresiva desmaterialización se ha acercado a este territorio que es eminentemente *fluido*. En lo simbólico, habitan las formas en cuanto potencias de significado, en cuanto signos que expresan acuerdos fijados por una colectividad, lo simbólico es el registro de las formas pero también de las instituciones de la ley de los lenguajes en cuanto que estructuras pactadas. Eje horizontal y eje vertical albergan ideas y formas que expandirán el territorio de la escultura. El de las formas, en horizontal, está ligado al lenguaje y a la materia, y el de las ideas, en vertical, alberga desde la idea en estado puro, el imaginario, pasando por lo simbólico y la potencia de significación, hasta las formaciones concretas ya pactadas en las polis en el domingo en lo real, la encarnación de la idea.

¹¹⁸ *Ídem*

“En la horizontal, en un eje de la forma entre la «no forma» en el orden de la «Tierra» y el «mundo» constituido por la eficacia de la técnica, de la actividad humana que imponiendo forma al ser le estructura como un «mundo», como un lenguaje escrito en la materia misma de lo que es. En la vertical, el eje de los usos públicos del discurso y las prácticas significantes, oscilando entre el orden puro de la idea inmaterial, asentada en el horizonte trascendental de una comunidad racional de diálogo en el que se habría de desarrollar toda negociación colectiva de lo verdadero, lo bello y lo justo, y abajo el orden efectivo de los mundos de vida que se concreta en las formaciones históricamente existentes de lo real, en el espacio público que constituye el dominio de la ciudad, de la polis. En ese recorrido el uso público de las formas, de los signos, oscila entre los registros del imaginario –del puro fantasma–, de lo simbólico –es decir, de las formaciones estructuradas como lenguajes institucionalizadas– y, finalmente de lo real efectivo, como orden material del acontecer en el mundo, en la historia.”¹¹⁹

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 29–31.



En el disperso y diversificado panorama de la escultura contemporánea, estos nuevos parámetros nos ayudan a definir un territorio más ampliado, más expandido, y nos permite tomar conciencia de sus desplazamientos, no sólo relativos a transformaciones formales, sino también, y, sobre todo, a aquellas que se refieren al uso y sentido público de tales desplazamientos.

En el primer cuadrante situamos el concepto de paisaje, que está definido por los polos de tierra y espacio, donde las prácticas de la escultura características de los años 70 en espacios abiertos naturales son comunes.

El segundo cuadrante está definido por el término sujeto, y lo delimitan la razón pública y tierra, y en él encontramos el cuerpo y sus afectos, el cuerpo y el deseo, la consciencia y la presencia, la identidad y lo multicultural, ya que como individuos compartimos un mismo lenguaje en la misma comunidad.

El tercer cuadrante se sitúa entre razón pública y mundo y en él aparecen los media, el conjunto de interacciones sociales de interacción pública, de comunicación social e intersubjetividad.

El cuarto cuadrante es Ciudad y se haya entre público y mundo, es el espacio propiamente urbanístico donde el arte público actúa, y está vinculado a la realidad efectiva de los mundos de vida contemporáneos.

Estos cuatro cuadrantes definidos como paisaje, sujeto, media y ciudad son los que nos van a definir los desplazamientos contemporáneos:

"En el centro mismo de este eje de coordenadas va a situarse todavía la forma institucionalizada de la escultura, el monumento. Ahora podemos ver que el monumento no sólo se constituye en un equilibrio tensado entre naturaleza y cultura, sino también representa el punto de equilibrio en el orden de los usos públicos de la forma. Por un lado, configura el orden urbanístico, estructura y organiza los mundos de vida -en tanto inscrito en el tejido mismo de la ciudad. Y por el otro, expresa una función simbólica, mantiene una relación explícita con el orden de los signos e ideas que organizan la concepción del mundo de una colectividad, perfila su característico universo simbólico. En ello reside su capacidad de incorporarse al seno de una actividad ritual, fuertemente regulada, capaz de reflejar o expresar el orden social –y entre otras cosas muy explícitas– las relaciones de poder que rigen en un momento dado y en una colectividad dada. Esa sería la función simbólica –ligada a la urbanística– ejercida por el monumento. Pensemos no sólo en las estatuas de los poderosos de la ciudad, sino igualmente los tótems, en Stonehenge, en los Moháis de la isla de Pascua, en los jardines y teatros barrocos, en los follies de las 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 fijar un ordenamiento simbólico.¹²⁰

Así, el monumento se halla en el centro de esta cartografía, no obstante, encontramos que cada vez hay más formas contemporáneas que se distancian de él.

Primer anillo

En esos cuatro cuadrantes podemos situar un anillo que atraviesa el territorio y que define una práctica artística distinta en cada cuadrante, relacionado con la institución arte. Así, en el primer cuadrante tendremos el museo al aire libre, en el segundo la comunidad artística, el *Milieu*, denominado como el mundillo del arte, en el tercero encontramos el periodismo del arte, las reseñas del arte y en el cuarto el dominio más propio de la institución Arte en el tejido característico del mundo-de-vida urbano: el museo. Todos ellos son territorios consagrados e institucionalizados de la práctica artística escultórica.

Segundo anillo:

En el segundo anillo, en cambio, encontramos la propia práctica artística cuestionando la situación del arte, es el nuevo campo que ha caracterizado la función de la forma escultórica en las últimas tres décadas y que de alguna manera se desmarca de la institución del arte, del dominio institucionalizado.

Ahora en el primer cuadrante encontramos todas las prácticas artísticas

¹²⁰ *Ibidem*, p. 33.

cartografiadas ya por Krauss, son las prácticas artísticas que exploran de alguna manera lo geológico desde el arte realizado en parques jardines hasta los mismos *Land art* o *earthworks*.

En el segundo cuadrante vamos a encontrar todas las prácticas relacionadas con el propio cuerpo, *performances*, como experiencias intensificadas del propio cuerpo, el cuerpo del deseo, lo sexual, étnico o identitario, como Sterbak o Kiki Smith.

En el tercer cuadrante contamos toda la dimensión comunicativa relacionada con las prácticas puramente lingüísticas, aquellas que utilizan los dispositivos de comunicación pública de distribución social del conocimiento, el media, así encontramos el *mail art*, el *fax art*, o *net art*.

Por último en el último cuadrante se hallan las prácticas artísticas relacionadas con la ciudad y aquí hay un gran abanico, las que se definen en un orden de quebrantamiento programático de la institución museística como espacio escindido de la vida cotidiana ofreciendo una programación cultural alternativa a la propia institución, también prácticas que participan en la propia organización artística, y además, aquellas que desenmascaran realidades sociales y provocan una transformación social. En este sentido, la obra de Rirkrit Tiravanija es un claro exponente de este arte social, organiza eventos en los que invita al público a sentarse, a cocinar, a comer, a conversar día a día, a participar.

Sin duda, alguna el hábitat en el que se desarrolla el que hacer del artista implicando las problemáticas sociales culturales, religiosas, sexistas, sexuales, étnicas, etc. afectan a la comunidad en que el artista se constituye como identidad y como sujeto, y por lo tanto provocan un arte contextualista y multicultural contemporáneo, éste es el territorio que tratamos de cartografiar. Del mismo modo que Caravaggio se anticipó a su época retratando la realidad de su tiempo, la realidad de las prostitutas, de la enfermedad, de la pobreza, de la muerte, de la sociedad; los artistas de las últimas décadas realizan un arte más cerebral como

diría Javier San Martín. Un arte, en cierto modo, menos institucionalizado pero que sigue atado al sistema, un arte que intenta ser más flexible, más adaptativo a un lugar, a su hábitat, a sus gentes, a sus situaciones particulares personales, de alguna manera haciendo evidente la dinamicidad de la forma artística y la lógica de sus fluidos y desplazamientos.

La impresión general que se percibe de la evolución de la escultura es la tendencia a abrirse cada vez más desde el centro desde que se instituye como monumento, se abre hacia el museo, se abre aún más hacia prácticas artísticas no institucionalizadas, y todavía la arrastra un impulso utópico y crítico que tiene una doble función, un acercamiento a la naturaleza, a la humanización de la naturaleza y a la naturalización del hombre, y la eliminación de poder y la violencia en sus relaciones sociales. Y la siguiente vocación utópica y crítica sería esta necesidad de transformar el orden de lo real y buscar justicia y legitimidad igualdad y libertad para el conjunto de los hombres, y continúa Brea:

"Ambas vocaciones mueven a hacer girar en sentido destrógiro los cuadrantes: naturalizar la cultura, humanizar la naturaleza, pero también diseñar los mundos de vida a partir de una racionalidad ética, del diálogo público de los intereses y hacer que éstos, en todo caso, sean expresión de mundos de vida posibles. Cuando más amplio es el gesto de esa radiación, tanto más estamos hablando del impulso utópico. Y es obvio que este impulso ha estado siempre presente como tensión proyectada en el trabajo escultórico: pensemos que, a la postre, el diseño de las utopías ha sido siempre el de formalizaciones del espacio capaces de inducir, por su propia estructura formal, espacial, el advenimiento de modos de organización social más justos e igualitarios, más libres y elucidados."¹²¹

Esto liga a la escultura con su carácter de función social aún más, a un impulso de

¹²¹ *Ibidem*, p. 38.

utopía y a una necesidad de libertad y de igualdad. De nuevo que la función de la escultura función de los social manteniendo el *statu quo* de lo social y el consiguiente mantenimiento de los privilegios de dominación establecidos. También es cierto que el florecimiento de las industrias de espectáculo y entretenimientos vinculadas a la cultura contemporánea han provocado una regresión hacia la escultura como monumento como es el ejemplo de los monumentos de Fernando Botero, pero en contraposición tenemos los *Carring* de Pepe Espaliú, como símbolo de un artista que crea conciencia en la comunidad entregándose a ella en su trabajo. Lo que es cierto es que la escultura atraviesa estos movimientos éticos, políticos, a veces más conservadores.

“El lugar en que la escultura habita, a medio camino entre lo imposible y lo inevitable, entre la tierra y el mundo, la utopía y la realidad, el instante y la eternidad, participa inevitablemente de esa misma dificultad: la propia ciertamente de todo lo que habita en el mundo interpretado.”¹²²

“...el hacer de la escultura no puede aspirar sino a asumir esta tarea: la de hacernos, la de auto-inventarnos. La misión que en ella el hombre abraza no es fácil: darse casa, lugar, destino, conocerse y reconocerse como el ser que sólo es aquello que él mismo decide, en el ejercicio de autodeterminación de su voluntad, en el de su libertad.”¹²³

El nuevo campo expandido en la *cultura de lo fluido*

Observando el territorio definido por Brea con los cuatro cuadrantes en torno a paisaje, sujeto, media y ciudad, surge toda una deriva de prácticas artísticas que abarca el conjunto de actuaciones con las que me identifico y de las que formo

¹²² *Ídem*

¹²³ *Ibidem*, p. 39.

parte en mayor o menor medida. El hecho de ser un artista multidisciplinar y multicontextual creo que hace trascender a algo mayor que no son las disciplinas sino a los mundos a los que pertenezco. Formo parte del mundo del sujeto y el cuerpo, mi práctica artística se ha desarrollado en gran medida con reflexiones en torno mi identidad, la experiencia interna, lo sexual... están todas ellas arraigadas. En la misma línea pertenezco al mundo de la revolución mediática, aunque no practique netamente el *media art*, forma parte de mi lenguaje, y sus engranajes articulan y difunden mi creación. Del mismo modo, está nuestra capacidad para relacionarnos con lo social con el contexto, de difundir mediante sus medios y utilizar todo el mundo tecnológico como herramienta de trabajo.

Igualmente, también me relaciono con el mundo del museo, la institución que dicta las normas pese a que apoyemos un arte más libre, como son todas las prácticas inscritas en el segundo anillo de Brea. Quizás nos estemos dirigiendo ya hacia una tercera etapa, definida por una mayor fluidez e independencia, donde el transcurrir de lo público a lo individual, de lo museístico a lo social, sea no solo *fluido* sino función clave de la sociedad en que vivimos. La escultura conquista nuevos dominios en favor de la sociedad, de los individuos, con un marcado carácter natural, de retorno a *Natura*, quizás éste sea el punto más difícil de asimilar, la humanización de la Naturaleza, o la Naturalización del hombre.

Las prácticas en red, con nuevos entornos de trabajo, que utilizan en algunos casos lo institucional como soporte económico, generan discursos anti-institucionales –quizás sea ésta una de las grandes paradojas–, o en otro espacio urbano con prácticas de innovación social un arte más corporativo, en la especificidad, del mismo modo quedamos fascinados por el paisaje por el museo al aire libre por esa utopía al desprendernos de las paredes del museo, el espacio abierto.

En mi obra busco la utopía y siempre hay una crítica, siempre hay un deseo de transformar lo real, en el sentido de lo que hay, y analizarme a mí misma, de

afirmar mi identidad como sujeto de experiencia. Contactando con *Natura* no busco la naturalización del hombre, ni una humanización de la naturaleza, sino al contrario, un contacto directo con *Natura*, con lo *fluido*, con una gran parte de nuestra capacidad intelectual que tenemos obviada. La experimentación con *Natura* no sólo sirve para recordarnos quiénes somos, de dónde venimos, cuál es nuestra esencia, cuál es nuestra imaginación, e imaginario colectivo, nuestros mitos, nuestra historia, sino que también nos sirve para saber cómo ha de ser la vida, como ha de ser éticamente la relación con la naturaleza y con el resto de los seres vivos, sean animales, plantas o vegetales. Pero incluso la crítica va más allá y es muy acertado Brea al decir que también busca eliminar las desigualdades y la violencia en su deseo de transformarlo real, siempre buscado y concienciando, siempre poniendo en tela de juicio los desequilibrios de la sociedad y del mundo. Por ello este impulso de utopía y crítica no sólo nos conforma, sino que a la vez nos ayuda a mejorar, a mantenernos alerta, a seguir siendo una función social clave, igual que tenía el monumento de recordar el poder, pero en este caso la función social es buscar la libertad, buscar a *Natura*. Aquí libertad se entiende en su sentido más amplio, libertad como individuos que pertenecen a una comunidad y que entre ellos conviven en un contexto común.

12. De la *gestalt* a la *Anti-forma*: Robert Morris

12.1. Una trayectoria hacia la *fluidez*: de la experiencia de la *gestalt* hacia la *Anti-forma* y la *desdiferenciación*

Observando la obra de Robert Morris en su totalidad podemos decir que es un artista inicialmente minimalista, por lo tanto, con una fuerte trayectoria procesual y conceptual. Su obra, sin duda, requiere una lectura detallada que va más allá de las apariencias. La complejidad de su discurso requiere una complicidad por parte del espectador, ya que reclama su participación tanto a nivel físico como a nivel intelectual. Sus estudios en filosofía, psicología e historia... le consolidan como un artista culto; sus escritos y conocimientos sobre las teorías de la *gestalt*, la fenomenología de la percepción, sobre Foucault... le consolidan como un teórico del arte. Sin duda, a través de sus escritos se crea una reflexión que se ha constituido posteriormente como manifiesto *minimal*.

Morris es un artista prolífero que atraviesa en su trayectoria múltiples movimientos de los que es en gran medida creador. Pero en general, en su obra, la supremacía de la idea frente al objeto le caracteriza como un artista conceptual que investiga y reflexiona sobre el estatus material y estético del objeto. De hecho, así lo defiende Miguel Á. Hernández Navarro:

"Sin embargo, desde nuestro punto de vista, y esto es una tesis en la que estamos de acuerdo con la sostenida recientemente por Brian Winkenweder (2008), incluso observando la obra de Morris en su totalidad se podría afirmar que nos encontramos ante un artista conceptual."¹²⁴

Indagar en la obra de Robert Morris es indagar en el desarrollo y la evolución del arte durante la segunda mitad del siglo XX. Su creación artística está ligada a la

¹²⁴ Miguel A. Hernández Navarro, *Robert Morris*, Arte Hoy 23, Hondarribia, Nerea, 2010, p. 13.

mayoría de movimientos y tendencias del arte contemporáneo. Desde los años 50 hasta la actualidad, Morris ha pintado al modo expresionista, ha realizado *performance*, se ha visto envuelto por el *fluxus*, su pensamiento le ha llevado al conceptualismo, su búsqueda de nuevos espacios al arte público y al *Land-art* rompiendo las fronteras del sistema del arte, aboliendo los muros. Su análisis intelectual le lleva de la danza al *performance*, del minimalismo al conceptualismo, de la idea al *ready-made* industrial. Todo ello sin desligarse de la sociedad y de la relación del arte con lo social y lo político, en definitiva, de la vida.

Por ello eliminó del arte lo superfluo y lo banal, centrándose en lo real, el cuerpo y la percepción, la experiencia del momento, el movimiento y el tiempo real.

Se desligó de la idea de artista como genio reivindicando el artista como trabajador. En su discurso tienen cabida importantes reflexiones filosóficas que cambian de algún modo las teorías de pensamiento clásicas y se acercan a una intuición en cierto modo "*oriental*", a lo *fluido*. Todo cambia nuestra percepción, nuestro momento, el entorno, el punto de vista...

Aunque haya pasado a la historia del arte destacando entre los creadores minimalistas como Donald Judd, Sol LeWitt y Carl Andre, hay que señalar que Morris nunca se sintió cómodo con el término *minimalista*, ya que sus obras van más allá de la simplicidad geométrica minimalista inicial para reivindicar una manera distinta, más real, más directa y, en cierto modo, más abstracta de entender el significado del arte. Compleja es su búsqueda y más difícil aún de entender.

Para el sistema del arte el hecho de que Morris cambie de estilo, de que no se le identifique como una marca, es problemático. Pero Morris intenta combatir los modos de producción habituales. Por ejemplo, sus esculturas minimalistas son objetos de sus *performances*, no se conciben como esculturas aunque deriven hacia ello. También huye de la normalización de la autoría. Para su filosofía, el

artista no debe encasillarse, catalogarse en un estilo o marca determinado. Él cambia constantemente de esa identificación en una forma concreta. Por eso evita que la gramática del autor sustituya a los problemas de los que trata en su creación artística.

Tal y como sugirió Douglas Crimp, la obra de Morris muestra que los medios no pueden decirnos nada acerca de la evolución del arte. En otras épocas la técnica definía al artista, ahora es la multimedialidad la que domina. Pese a ello Morris, quizás por el predominio de la escultura, del proceso y del trabajo como tal, parece encontrarse a gusto en este rol: el de escultor. «No intento definirme por el término escultor, pero no conozco ningún otro que funcione mejor».¹²⁵

La expansión de la escultura hacia nuevos territorios, la diversidad de materiales, la negación de la lógica del monumento, etc. posibilitó nuevos medios de expresión, tal y como observó Rosalind Krauss distinguiendo un nuevo territorio para la escultura a través de su condición negativa. Así, definió la escultura en el campo expandido¹²⁶ donde Morris, Walter de Maria, Donald Jud y muchos otros trabajamos. Toda esta revolución se hallaba más cerca de la escultura que de ninguna otra disciplina. Morris prefirió, sin duda, esta categoría pues implicaba el espacio real, el tiempo y el proceso, todas ellas condiciones fluidas.

La extrema posición desde la que Morris desempeña su trabajo, desterrando al modernismo formalista establecido en el arte norteamericano y defendido especialmente por el crítico Clement Greenberg, le convierte en el punto de mira de otros críticos como Annette Michelson o Rosalind Krauss, ambas fundadoras de la revista *October* que, a su vez, se posicionaba contra la formalista publicación de *Artforum*. En cierto modo, era como una división entre lo formalista y la nueva sensibilidad artística. La relectura de la modernidad que planteaban, no sólo

¹²⁵ M.A. Hernández Navarro, *op.cit.* p.15

¹²⁶ R.E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, op.cit.*, p. 289.

Morris sino también Barbara Rose, sitúa el panorama artístico del momento como una evolución de las decisiones que tomaron Duchamp y Malevich.

“Por el contrario, la inevitabilidad de la evolución lógica hacia un arte reductivo era también evidente para ellos. A Malevich, el eslavo con alma de poeta, el hecho de comprenderlo le llevó a adentrarse en una especie de misticismo inspiracional, mientras que para Duchamp, el francés racionalista, supuso una tarea tan agotadora que, al final, todo deseo de pintar se desvaneció. Tanto las ansias del alma eslava de Malevich como las deducciones de la mente racionalista de Duchamp, les llevaron a rechazar y a excluir de su obra muchas de las premisas más veneradas por el arte occidental, en favor de un arte despojado hasta la desnudez y reducido a la mínima expresión.¹²⁷

Morris veneraba a Duchamp y ésto se puede apreciar en muchas de sus esculturas. Su tesis doctoral la realizó sobre Brancusi en escultura, por lo que conocía bien el carácter de interioridad de la escultura. Otro dato enriquecedor para su trabajo es la recuperación también de otros artistas como Pollock, en cuanto a su carácter procesual y performativo, ya que proponía un nuevo modelo de lectura y análisis de la vanguardia.

En la etapa entre los años sesenta y setenta, Morris desempeñó un papel central en esta dirección y su labor posterior no fue reconocida hasta que en 1993 y 1994 realizaron sus retrospectivas en el Guggenheim de Nueva York. La exposición en Nueva York fue comisariada por Rosalind Krauss y en el centro Georges Pompidou de París estuvo a cargo de Catherine Grenier.

¹²⁷ Barbara Rose, “ABC Art”. En: Ana Salaverría, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián) (ed.), *Minimal art: exposición del 2 de febrero al 13 de abril de 1996*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia - San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Diputación de Gipuzkoa, 1996, pp. 38-39. Publicado por primera vez en *Art in America*, Brand Publications, octubre-noviembre, 1965. Edición realizada a partir de Gregory Battcock (ed.) *Minimal Art. A Critical Anthology*, E.P. Dutton, Nueva York, 1968

En estas retrospectivas se ofrecía una visión más coherente y amplia de su trabajo, valorando su singularidad y su pensamiento.

Reconocido como artista en activo, sus obras se articulan en torno al cuerpo, la memoria, la textualidad, el trabajo o el proceso. En cualquier caso, su concepción del arte como vida y como algo liberador, no disciplinario ni deshumanizado, discurre en toda su trayectoria y pensamiento.

12.2. Lo perceptivo

Cuando Robert Morris desafía los valores del expresionismo abstracto negando la trascendencia del arte y su aura, lo hace diciendo "No" a las premisas establecidas en el sistema del arte buscando maneras de hacer, pensar y comunicarse con el espectador activando el espacio, teniendo en cuenta el contexto. Robert Morris se expresaba así sobre el periodo de los 70:

"A los 30 ya tenía mi alienación, mi sierra mecánica Skilsaw y mi contrachapado. Estaba dispuesto rebanar todas las metáforas, especialmente las que tenían que ver con lo "superior" y cualquier otro resto de trascendencia."¹²⁸

Y continúa manifestando su "No" al sistema establecido, a la estructura del arte:

"Cuando empecé a cortar el contrachapado con mi Skilsaw, podía oír, bajo su aullido estridente, el eco de un severo y refrescante "No" extendiéndose por todo el cuarto: no a la trascendencia y a los valores espirituales, no a la escala heroica, a las decisiones angustiosas, al

¹²⁸ Hal Foster, *et ál.*, *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 492.

relato histórico, no al artefacto valioso, a la estructura inteligente, a la experiencia visual interesante."¹²⁹

En realidad, estaba despegándose de todos los lastres del tradicional sistema del arte y de la recepción y aura de la obra, de todo el misticismo en torno a la creación, para dar cabida a un nuevo arte. Así, no sólo se rechaza el racionalismo sublime del expresionismo abstracto sino que se alimenta de la teoría de la percepción visual y la *gestalt*, para justificar el acercamiento, el contacto y la relación entre la obra y espectador. Morris aplica principalmente esta teoría en su práctica artística a través de la escala, la unidad y la pregnancia.

La psicología de la *gestalt*, o teoría de la buena forma, toma la experiencia perceptiva y psicológica como base. La percepción visual la desarrollamos desde la infancia y configura nuestro modo de ver y entender el espacio que nos rodea. De hecho, hasta el segundo año de vida se percibe el espacio como un flujo continuo. Desde nuestra entrada en este mundo la percepción es la herramienta clave que, al igual que la Skilsaw de Morris, abre la puerta hacia nuevas posibilidades expresivas. Argumentando que es el hombre el que percibe y construye su realidad en relación a su entorno y su contexto. Morris se apodera de esta herramienta, de la percepción, la desarrolla y la investiga plenamente.

De este modo, su búsqueda de reflexiones y teorías en la filosofía y la psicología apoya plenamente su creación y le encamina hacia el encuentro con la abstracción pura, con la idea, sin más mediación que lo real. De ahí que abandone todo misticismo y quiera trabajar con el espacio y el tiempo a través del cuerpo, porque gracias a él, al cuerpo, nos adentramos en el espacio y en el tiempo, percibimos lo real. De hecho, nuestra experiencia del objeto queda condicionada por la escala del mismo frente a nosotros, por su posición, su relación frente a los elementos, su ubicación en el espacio, la luz que le incide, su forma, y una serie de reglas de la percepción visual que consolidamos a través de nuestra experiencia en el espacio

¹²⁹ *Ibid.*

y en el tiempo. Leyes estas que distingue la *gestalt*: la semejanza, la simetría, la pregnancia, la continuidad, la concavidad-convexidad, figura-fondo, positivo-negativo, la simplicidad y la igualdad.

El pensamiento de Morris se argumenta también en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), analizando el entorno perceptivo en la recepción de la obra de arte. Sin duda estos preceptos fundamentan y desarrollan su idea de escultura en *Notas sobre escultura II*.¹³⁰

Así se explica la relevancia que toma el hecho perceptivo. Incluso Michael Fried incorpora al discurso artístico las investigaciones de Merleau-Ponty, pues explica la aprehensión de la obra a través de la experiencia del espectador teniendo en cuenta una percepción no apriorística y una construcción mental fluida.

"En deuda con la psicología *Gestalt* de Wilhelm Köhler, Merleau-Ponty se centró en lo que denominaba el «entorno perceptivo», en un esfuerzo por describir la forma propiamente humana de «estar-en-el-mundo», basada, según él, en la naturaleza parcial de la experiencia visual, parcialidad anclada en los límites «perspectivos» de la percepción humana. En *Fenomenología de la percepción* (1945), sus capítulos sobre «el Cuerpo» trataban sobre modos de percepción que caracterizaba como «preobjetuales», dando lugar a una forma de ver y conocer que merecía el nombre de «abstracta». Los trabajos de Merleau-Ponty entraron en el terreno del discurso sobre el arte moderno a través de los ensayos que Michael Fried escribió sobre el escultor inglés Anthony Caro. En un intento de caracterizar la «sintaxis» disyuntiva de la obra de Caro, Fried citaba el ensayo de

¹³⁰ Robert Morris, "Notas sobre escultura II". En: Ana Salaverría, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián), *Minimal art: exposición del 2 de febrero al 13 de abril de 1996*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia - San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Diputación de Gipuzkoa, 1996

Merleau-Ponty titulado «Sobre la fenomenología del lenguaje» (1952), entre otros. ¹³¹

Y Morris lleva de nuevo la teoría a la práctica, la fenomenología de la percepción al *minimal art*, y encuentra todo un abecedario de posibilidades de las que dará buena cuenta en sus objetos minimalistas al confrontar el objeto con el cuerpo humano –su propio cuerpo–, y, a su vez, el objeto frente al cuerpo –a través de la experiencia del espectador–, pues son objetos que surgen para el cuerpo. La columna *I-Box* (1962) o *Untitled (Box for Standing)* (1961) son estructuras para contener su propio cuerpo y, de hecho, están ideadas para *performances*. Así, la historia del *minimal* en Morris comienza como material de *atrezzo* y deviene en la relación que toma el significado escultórico frente a la variable percepción de la obra. De ahí la importancia del análisis fenomenológico que Merleau-Ponty realiza en torno a los vectores corporales.

“En la medida en que la fenomenología de Merleau-Ponty coloca el cuerpo del sujeto –su simetría bilateral, su eje vertical, el hecho de tener una parte frontal y un dorso, este último invisible para el propio sujeto– en el centro de su búsqueda de significado, aquellos proyectos artísticos cuya experiencia estética depende de los vectores corporales resultan particularmente propicios para el análisis fenomenológico.”¹³²

Distintas estrategias son útiles en Morris para reforzar la noción de «significado contextual»¹³³, es decir, para profundizar en el carácter aleatorio del significado en función de la experiencia de la percepción. Una de ellas consiste en crear piezas desmontables que se transforman en el curso de la exposición, piezas que «permutan» como *Permutation* (1967). Otra estrategia consiste en colocar la misma pieza repetida en distintas posiciones, como es el caso de la obra *Sin Título (Tres vigas en L)* 1965-1966, creando distintas obras y manifestando la inconstante

¹³¹ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 495.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 494.

aparición de la realidad, pues en el espacio real cada forma adquiere un significado distinto bien influenciado por la luz, la atracción gravitatoria, nuestra experiencia del peso, etc.

La *Fenomenología de la percepción*, de 1945, se publicó en inglés en 1962 y posibilitó el modelo para la creación "...del significado como función de la inmersión del cuerpo en su mundo, cuyo eco resuena en la vigas en forma de L de Morris", afirman Hal Foster, *et ál.*, y continúa disertando sobre las tres vigas cambiantes: "...parecen interiorizar el carácter móvil de la trayectoria visual del espectador, dependiendo por tanto en mayor grado de él."¹³⁴

De éste modo, el significado como «uso» o el significado creado a partir de la conexión del cuerpo con el horizonte espacial, rechazan toda idea de significado interior y a priori de la obra de arte, y esto es verdaderamente lo destructor para el expresionismo abstracto y para la tradición escultórica occidental: el significado se da como función y surge de la proyección del cuerpo, mediante su trayectoria visual, en el espacio.

La consecuencia es totalmente enriquecedora, el significado de la obra viene dado por su relación de ésta con el espectador y su entorno y no por el interior de la obra o del yo. Así, el intercambio del significado se establece en el espacio público, en el espacio exterior, lo que provoca una ruptura con la escultura moderna.

¹³⁴ *Ibid.*

12.3. Lo conceptual

En el campo artístico Morris recibe la influencia directa de artistas contemporáneos como Duchamp, Pollock o Jasper Jones, pero también hace referencia a maestros antiguos como Durero, Donatello o Goya.

La disolución de la forma, la idea de proceso, la extensión de la obra fuera de los muros del museo, el vacío, el territorio de la naturaleza..., representan la etapa más conocida de Morris pero no la única. Este artista se despliega no sólo en diferentes formatos si no también diferentes sentidos, siendo un artista ecléctico a lo largo de toda su vida.

Al igual que muchos artistas de la época, Morris se inicia bajo la influencia del expresionismo abstracto, aunque este período se haya obviado incluso en su exposición antológica del Museo Guggenheim en 1994. Tras el servicio militar en Arizona y su enrolamiento en el cuerpo de ingenieros, viaja a Corea. En 1953 se traslada de Kansas a Portland, Oregon, donde se inscribe en el Reed College en filosofía y psicología. En esta etapa vuelve a pintar pero será entre 1956 y 1958 cuando profundiza en la pintura, estando en San Francisco. Lo sugestivo de las pinturas no son ellas en sí mismas, sino la relevancia que él da al acto de pintar, el proceso se vuelve lo principal, otorgándole más trascendencia que a la obra final. Realmente le atrae el tiempo de producción, no el objeto producido. Y así afirma: "Para mí existía un gran conflicto entre el hecho de hacer algo y el aspecto que ese algo adquiriría después."¹³⁵

Es sorprendente que grabe el sonido de la realización de la escultura con forma de cubo de madera, *Box with the Sound of its Own Making* (1961), y lo introduzca en la

¹³⁵ M.A. Hernández Navarro, *op.cit.*, p. 16.

propia obra, el tiempo aquí es crucial pero es el tiempo de producción, tres horas y media.

Del mismo modo la obra de Pollock será una clara influencia, lo trascendente es el proceso de realización de la pintura, el tiempo, el peso del material, el modo en el que el artista efectúa una tarea... Así pues, el proceso de trabajo, el propio desenvolverse entre la pintura de un modo continuo, a modo de danza, es también un acto fluido, líquido e hipnotizante. “Cuando una década después reflexione sobre la anti-forma, Morris acudirá de nuevo a la figura de Pollock como el único pintor que supo trabajar con el peso y la gravedad de los materiales, con el azar y los condicionantes naturales de la obra.”¹³⁶

Curiosamente, Pollock servirá como referente tanto a los formalistas como Greenberg y Fried, como a los minimalistas y antimodernistas:

“Como ha mostrado Amelia Jones¹³⁷ (1998), mientras que los modernistas se fijaron en la pintura acabada, los artistas de la neovanguardia valoraron sobre todo las fotografías de Namuth en las que se veía a Pollock moviendo todo su cuerpo sobre la superficie de la pintura, a la manera de una coreografía. Esta toma de conciencia de la *performatividad* del acto pictórico se convertiría en una de las claves en el debate artístico que tuvo lugar a lo largo de los sesenta.”¹³⁸

De su trabajo se trasluce la importancia de la obra como idea y como experiencia con el espectador. La obra no es algo cerrado y definitivo, de ahí que algunas de ellas incluso se plantean como algo que se puede hacer y deshacer infinitas veces siguiendo unas simples instrucciones que, incluso, pueden ser transmitidas por

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Amelia Jones, *Body Art/ Performing the subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998. citado en: M.A. Hernández Navarro, *op.cit.* p.16

¹³⁸ *Ibid.*

teléfono. Este carácter abierto de la obra, por un lado, se despoja de la idea de artista como genio creador único y, por otro, destruye el aura de la obra.

De igual manera, la percepción de la obra, la construcción del significado, la recepción del espectador, la experimentación en el espacio y el propio contexto, se valoran como premisas necesarias. Premisas que hoy en día seguimos investigando y potenciando: aquello que está antes de la exhibición de la obra, el proceso del hacer o después la experiencia del espectador, la recepción y construcción del mensaje por parte del espectador.

12.4. El cuerpo

En *Notas sobre la Danza* (1965),¹³⁹ Morris describe su participación en el teatro a través del cuerpo en movimiento. Su idea era la de provocar una situación en la que el cuerpo siguiese la necesidad, la regla, de moverse no como un bailarín realizando saltos y giros en contra de la gravedad sino, todo lo contrario, encontrar un moviendo alternativo que no delimitase el movimiento propio del cuerpo.

“[...] El reto era encontrar un movimiento alternativo [...]. Por mucho que cambiase o redujera el movimiento, o por muy elaborados que hubieran sido los medios utilizados, el objetivo siempre era este movimiento.”¹⁴⁰

En aquella época el teatro y la performance confundían sus límites y exploraban nuevos territorios bajo la influencia de John Cage. Él mismo afirma que no fue el primero en explorar dichas alternativas:

¹³⁹ Robert Morris, "Notas sobre la Danza". En: M.A. Hernández Navarro, *op.cit.*, pp. 95–96. Versión original: Robert Morris, "Notes on Dance". *The Tulane Drama Review*, vol.10, nº2, 1965, p.179-186

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

“Simone Whitman, junto con otros, ya había explorado las posibilidades inherentes a una situación de reglas o de estructuras similares a las de un juego que exigen que el bailarín responda a impulsos que, por ejemplo, pueden indicar cambios en la altura o en la posición espacial. Un grado justo de complejidad en estas reglas e impulsos bloqueó las posibilidades de representación del bailarín y lo redujo a un intento desesperado de responder a los impulsos –reduciéndolo de la actuación a la acción-. En 1961 Simone Whitman dio un concierto en un ático de Nueva York. En el concierto se usaban dispositivos de ese estilo, como un plano con 45° de inclinación de unos ocho pies cuadrados con varias cuerdas que colgaban de la parte superior. Los bailarines podían subir por el plano entrecruzándose y descansando cuando estaban cansados, gracias a las cuerdas. En este caso las reglas eran simples y no constituían una situación de juego, sino que indicaban una tarea mientras que el dispositivo, el plano inclinado, estructuraba las acciones.”¹⁴¹

También Simone Forti, su mujer, explora estos objetivos tal y como se muestra en *+-1961* (exposición realizada en el Reina Sofía), donde el plano inclinado en 45°, la cuerda péndulo, etc. daban cabida al movimiento. Dado que para Morris la construcción de estos artefactos no era su principal objetivo sino el uso que les iba a dar, plantea a través de ellos, y bajo un punto de vista didáctico, los problemas específicos relacionados con el tiempo y el espacio. Así, declaraba:

“Los objetos solían carecer de interés inherente para mí, eran medios para tratar problemas específicos.” [...] “Mediante el uso de los objetos que se pueden manipular, encontré una situación que no dominaba mis acciones ni afectaba a mi actuación. De hecho, la decisión de utilizar objetos surgió de considerar los problemas específicos que implicaran el tiempo, el espacio, formas alternativas de una unidad, etc., me

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

proporcionaba la estructura necesaria. Aunque la técnica de la danza y los métodos azarosos me resultaban irrelevantes, nunca habría negado el valor, incluso la necesidad, de perpetuar los sistemas estructurales. Pero para mis objetivos la necesidad de esos sistemas se centraba más bien en bases sintácticas, no metodológicas. Mis esfuerzos estaban estrechamente vinculados a lo didáctico y a lo expresivo y no estaban relacionados con la creación de una serie de herramientas mediante las cuales se pudieran generar obras.”¹⁴²

Resulta curioso que estas estructuras sean el inicio de sus esculturas minimalistas, diseñadas en un primer momento para la acción en el teatro, pero con el claro objetivo de enseñar y de poner sobre la mesa el significado del arte, de ahí que incluya textos de *Studies in Iconology* (1939) de Erwin Panofsky en su obra, como es el caso de *21.3* (1964), donde se oían en diferido argumentaciones sobre qué es el arte y su significado, al tiempo que Morris gesticulaba como si estuviera dando una conferencia como historiador de arte pero el sonido grabado del discurso denotaba un destiempo entre la acción y el sonido, a través del cual el propio significado se fugaba. Éste es uno de los textos de Erwin Panofsky, que distingue entre los niveles de significado, utilizados durante la obra:

“Cuando un conocido me saluda en la calle quitándose el sombrero, lo que veo desde el punto de vista formal no es más que el cambio de ciertos detalles dentro de una configuración que forma parte del patrón general de color, líneas y volúmenes que constituye el mundo de la visión. Cuando identifico esto, como de hecho lo hago automáticamente, con un suceso (quitarse el sombrero) he sobrepasado ya los límites de la percepción puramente formal y entrado en una

¹⁴² *Ibid.*

primera esfera del tema o significado... al que llamaremos... significado objetivo"¹⁴³.

Para ahondar en la idea del “significado contextual”, Morris utilizó distintas estrategias. Una consistía en establecer la *gestalt* creando sus obras a partir de elementos desmontables, de modo que ninguna de las piezas estuviera dotada de una forma permanente preestablecida, es decir, la obra se creaba en la instalación. Y también desechaba la idea de núcleo interior en la obra, la idea de un núcleo interior inmutable. Otra estrategia, tal cual afirma, es girar la pieza y repetirla, de modo que, aunque se trate de la misma forma, por su posición se altera la percepción de la misma, es decir, el contexto cambia el significado, lo altera. En sus *Tres vigas en L*, (1965-1966, fig. 1), instaladas en Leo Castelli Gallery, se da una percepción distinta de la pieza, una de ellas está tumbada sobre el suelo, la otra está de pie y la tercera asentada sobre sus dos extremos.

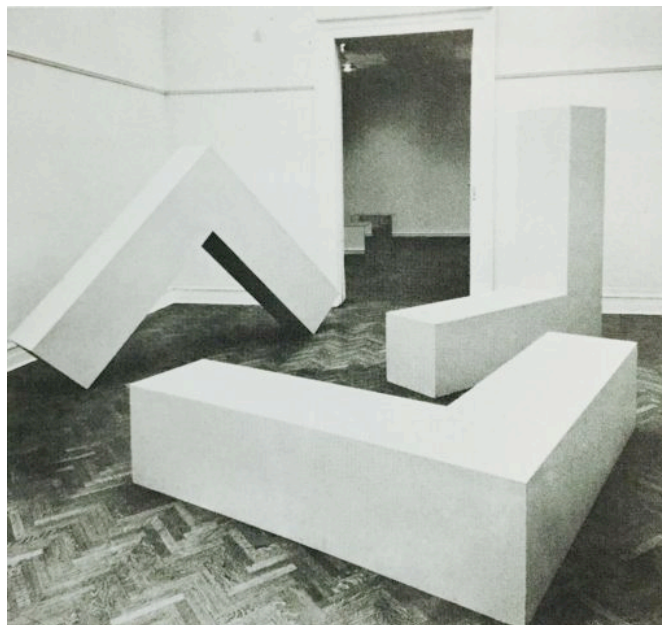


fig.1. Robert Morris, *Sin Título (Tres vigas en L)*, 1965-1966

El efecto espacial creado gracias a la repetición de un mismo elemento, pero en distintas posiciones, dota a cada forma de un significado distinto según el modo en

¹⁴³ Erwin Panofsky, *Studies in iconology*, 1939 citado en: B. Rose, “ABC Art”. En: A. Salaverría, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián) (ed.), *op.cit.*, pp. 38–39.

que la pieza establezca su relación con el entorno arquitectónico, espacial y corporal, en relación a nuestro propio cuerpo y mirada. Los estudios sobre la proporción y las medidas áureas, llevados a cabo por Le Corbusier, tampoco distan mucho de estas investigaciones pues en cierto modo también marcan y señalan alturas a las que se desenvuelve el cuerpo humano. La percepción de la atracción gravitatoria, en especial del equilibrio, también estudiado por Rudolf Arheim y llevado a la práctica por Serra, está muy presente en la instalación. La luz, además, modela estos cuerpos geométricos alterando nuestra experiencia del peso y el grosor de los distintos elementos. Es el elemento dinámico, *fluido*, al que se somete todo objeto real.

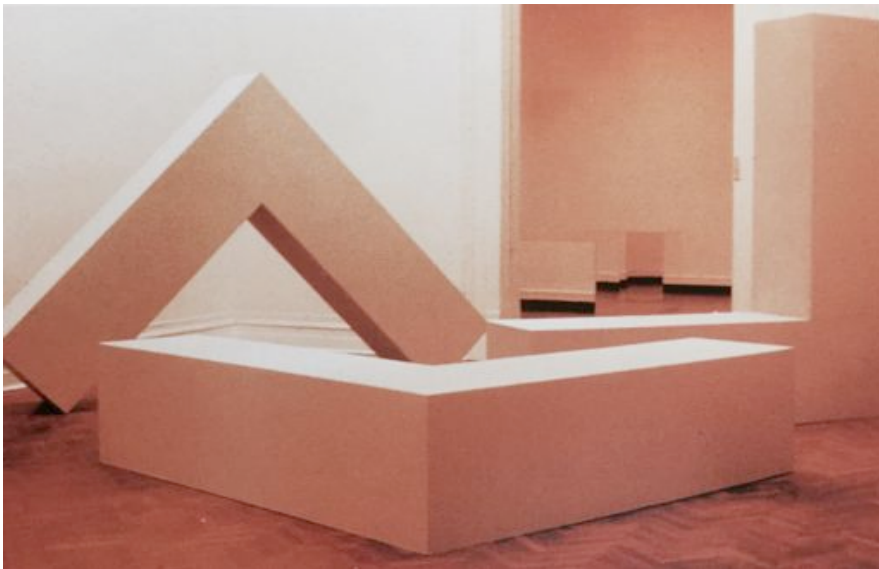


fig. 2. Robert Morris, *Sin Título (Tres vigas en L)*, 1965-1967, Fibra de vidrio, 3 unidades de 244 x 244 x 61 cm cada una, Vista de la instalación, Stedelijk Van Abbemuseum.

Al comparar las distintas imágenes extraídas de diferentes publicaciones (Hal Foster *et ál.*, *Arte desde 1900*, 2006, fig. 1 y James Meyer, *Arte Minimalista*, 2005, fig. 2) observamos lo variable de la percepción, la obra cambia también en relación al punto de vista según nos aproximamos o alejamos. Su escala, 2.44 x 2.44 x 0.61 cm, también se relaciona con la escala humana, es casi la medida de alto de una habitación estándar, la escala de lo que nos alberga, es un contenedor.

“En un principio, Morris planeó construir una serie de nueve vigas en forma de L, estructuras de fibra de vidrio gris seccionadas longitudinalmente por la mitad con un ángulo de 90 grados. Aunque hoy en día existen distintas versiones de esta obra, inicialmente Morris sólo construyó tres piezas y siempre se muestra con sólo tres piezas. La disposición de las estructuras hace que parezcan formas distintas, aunque se trate de piezas idénticas. El espectador toma conciencia de la impresión contradictoria que le causa la escala de cada viga en forma de L.”¹⁴⁴

Ahondando en la idea de cambio constante y continuando con el juego de *gestalt*, Morris juega con la colocación de los elementos en L, una en vertical, otra en horizontal y otra invertida; así, altera visualmente cada una de las formas. La primera da la sensación de agrandarse por su elemento inferior, la invertida provoca un arqueamiento de sus partes, y la horizontal se extiende y se alarga en comparación con el resto. Así, aunque entendemos que son iguales en tamaño y estructura, se hace imposible percibir las como iguales. Y así Krauss da cuenta también de la consecuencia del significado contextual ligado a la experiencia:

“Por tanto, Morris parece estar diciéndonos que el «dato» de la semejanza entre los objetos pertenece a una lógica que existe *antes* que la experiencia; o *en* la experiencia, las eles contradicen esta lógica y son «diferentes». Su «mismidad» pertenece solamente a una estructura ideal, a un ser interno que no podemos ver. Su diferencia pertenece a su exterior, al punto en que emergen al mundo público de nuestra experiencia. Esta «diferencia» es su significado escultórico; y este significado depende de la conexión de estas figuras con el espacio de la experiencia.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ James Meyer (ed.), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p. 82.

¹⁴⁵ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, *op.cit.*, pp. 260–261.

Los escultores minimalistas otorgan al contexto el papel del creador y mediador de la obra. La obra es el contexto, su capacidad mutante. La forma depende del espacio de la experiencia pues en la diferencia radica el significado y éste, a su vez, en el espacio de la experiencia.

Aquí es donde se vuelve *fluido*, cambiante, variable. Ya no hay un todo cerrado y complejo, sino que Morris nos dice: cuidado, todo cambia. El contexto, nuestro entorno, condiciona la experiencia a la vez que el carácter móvil de la trayectoria visual del espectador. La teoría de la *gestalt* avala dicha teoría y, en *Notas sobre la escultura II*, Morris lo detalla y justifica plenamente.

Retomando las condiciones variables del significado y reflexionando sobre el minimalismo en *A.B.C. Art* (1965), Barbara Rose se acerca a esta nueva sensibilidad, todavía sin nombre definitivo, denominándola *Cool Art*. Para Barbara Rose, los minimalistas son herederos de Marcel Duchamp en cuanto a la “afinidad con el mundo de las cosas”¹⁴⁶, de los *ready-made* y de la reducción formal de Malevich.

“Es importante tener en cuenta que tanto las decisiones de Duchamp como las de Malevich eran renunciaciones; por parte de Duchamp, de la noción de singularidad del objeto de arte y su distinción de los objetos comunes; por la de Malevich, la noción de que el arte tiene que ser complejo. El hecho de que el arte de nuestros artistas más jóvenes se asemeje al de ellos, en su severa y reducida simplicidad o en su frecuente afinidad con el mundo de los objetos, debe tomarse como una cierta forma de confirmación de las reacciones proféticas del artista ruso y del francés.”¹⁴⁷

Este rechazo o renuncia a la singularidad del objeto de arte y su diferenciación de los objetos comunes, es un arte despojado y reducido a la mínima expresión que

¹⁴⁶ B. Rose, “ABC Art”. En: A. Salaverría, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián), *op.cit.*, pp. 33–34

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 34.

continúa en el minimalismo como un rechazo a la expresión personal del artista. Por medio de la fabricación industrial sin huella se dará paso a la abolición de la concepción tradicional de autor. El significado de la obra viene dado por las relaciones que ésta establece en el espacio público y la conexión que realiza con los espectadores. Más tarde, hacia 1968, se derivará hacia la idea de la muerte del autor a través de un ensayo de Roland Barthes.

Así, se desprende que algunas obras se construyeran para su exposición y posteriormente se destruyeran, pues su impronta industrial así lo permitía.

El rechazo también se produce al renunciar a las aspiraciones metafísicas y metafóricas de la obra, no hay un deseo de transcendencia. “Por consiguiente, parece que el objeto no tiene que “significar” más que lo que es; es decir, no debe sugerir nada más que lo que es.”¹⁴⁸. La referencia aquí es totalmente una alusión a lo “literal”. El arte se entiende así como una demostración, algo objetivo, concreto y evidente: “lo que ves es lo que hay”. Para afincar éstas ideas los artistas trabajan de modo explícito, con claro objetivo demostrativo de su filosofía de cómo debe ser el arte; para ello, se apropian de objetos y formas geométricas, sin alteraciones, sin impronta de artista, sin huella personal, con objetos no referenciales, etc. Consiguientemente se constituye en identidad minimalista, y así lo recoge Barbara Rose entre las premisas que definen *ABC Art*.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 42.

12.5. Lo fenomenológico

“Si los cuadernos de notas de Jasper Johns parecen una parodia de Wittgenstein, las esculturas de Judd y de Morris parecen con frecuencia ilustraciones de las proposiciones del filósofo. Los dos escultores utilizan formas elementales y geométricas, que para la calidad de arte dependen de una especie de presencia o de ubicación concreta que, a su vez, no es más que una afirmación literal y enfática de su existencia.”¹⁴⁹

La influencia del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein en la obra de estos artistas es notable, pues les otorga de una base conceptual para desarrollar el significado como uso, diferenciando el lenguaje privado y el público. En vista de ello, la aplicación más inmediata de estas nociones se da en el campo de la recepción de la obra, de la construcción del significado. Wittgenstein, como anti-idealista, trata de eliminar nuestras concepciones platónicas del lenguaje criticando la misma idea de expresión en el contexto del expresionismo abstracto:

“En vez de esta idea de significados privados a los cuales cada uno de nosotros tiene acceso único, Wittgenstein mantenía que «el significado de una palabra es su uso». En concreto, propuso la idea de los «juegos del lenguaje» basados en las «formas de la vida». Los juegos de lenguaje son patrones del comportamiento verbal que son de naturaleza social y se aprenden de forma interpersonal. La expresión privada carece de sentido en ese universo: «Si un león pudiera hablar», escribió Wittgenstein, «no podríamos entenderlo». Uno de los primeros artistas que reflexionó sobre las repercusiones de esta crítica para el arte fue Jasper Johns. Su uso de reglas como «artificios», por ejemplo,

¹⁴⁹ *Ídem*

cuestionaba la pincelada autográfica como expresión de un significado privado; de hecho, gran parte de su obra puede entenderse como la representación de «juegos de lenguaje». Artistas minimalistas, conceptuales y de proceso desarrollaron después, de diversas maneras, el escepticismo wittgensteiniano en relación con el lenguaje privado.”¹⁵⁰

Posteriormente, Morris se inicia en el campo del teatro: la vía más inmediata de experimentación del significado. Interesado por el teatro, la acción y el movimiento le llevan a centrarse en ello en 1958, abandonando la pintura. En 1954 se había casado con Simone Forti, coreógrafa y bailarina, quien también desarrollaba activamente estas preocupaciones. A través del teatro Morris, aunque sus obras no puedan clasificarse como teatro, quiere acercarse más al tiempo real y a la acción.

Merce Cunningham y John Cage influenciaron en este entorno multidisciplinar que impregnaba este momento histórico. La danza, el teatro, la *performance*... latían con fuerza resolviendo muchos problemas y cuestiones que en la pintura se quedaban estancados. Así, declara Forti: “Cage fue la figura que nos aglutinó y guió. Es el padre, el filósofo de todo esto. Nosotros sólo hacíamos cosas, sin preocuparnos mucho ni por documentarlo ni por su repercusión.”¹⁵¹ Así, la muestra *± 1961 La expansión de las artes*,(fig. 3) recoge históricamente el momento exacto en que se gestan todas las definiciones artísticas que hoy en día usamos: arte conceptual, interdisciplinar, experimental, acción poética, *performance*, minimalismo..., y de ahí que sea el centro de este estudio pues el cambio está impregnado de *lo fluido*. “[...] No se habían enunciado porque estaban germinando en el cerebro y los sentidos de un grupo de creadores dispuestos a cambiar la hoja de ruta del arte contemporáneo.”¹⁵²

¹⁵⁰ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 407.

¹⁵¹ Elsa Fernández-Santos, Ediciones El País, “El año que crearon radicalmente”, EL PAÍS. En: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/18/actualidad/1371584228_617566.html, 18-06-2013.

¹⁵² *Ídem*

Para Simone Forti, Morris creó una plataforma inclinada a 45° con unas cuerdas por las que los actores escalaban y se movían siguiendo la coreografía que ella había diseñado. El trabajo con el cuerpo es vital para la artista y, así, declara: “Pasamos entre los huecos, creamos paisajes con los cuerpos, comenzamos a trepar”¹⁵³. *Slant Board* (1961, fig. 4 y 5) se ha mostrado en la retrospectiva de la Tate Gallery en 1971 y, recientemente, en 2013 en MNCARS. En \pm 1961 *La expansión de las artes*.

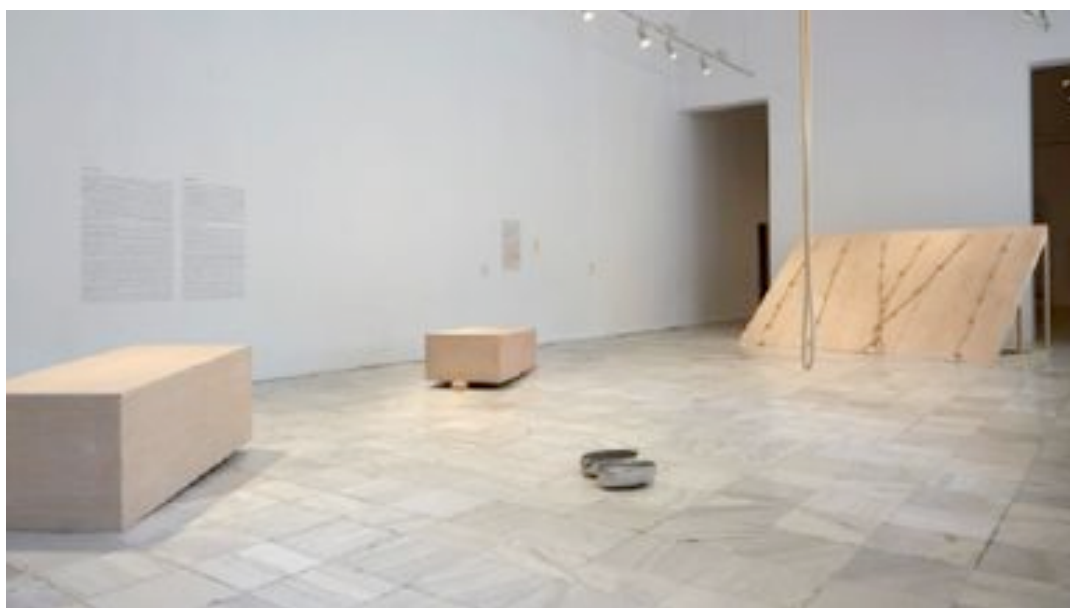


fig. 3. Vista de sala de la exposición \pm 1961. *La expansión de las artes*, 2013

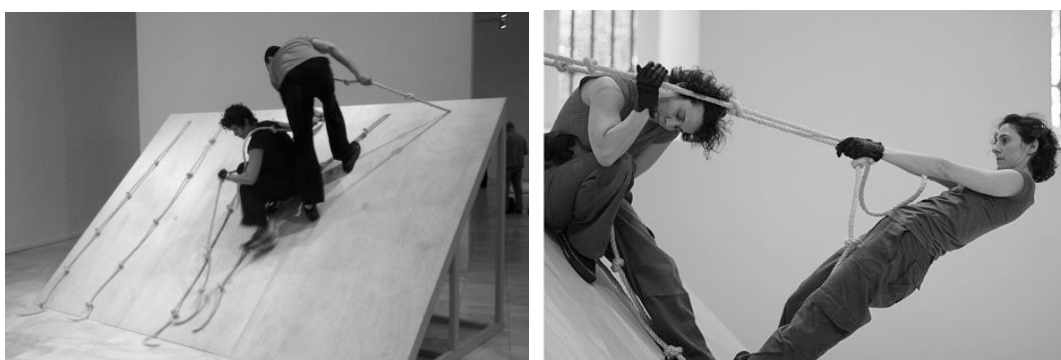


fig. 4 y 5. Simone Forti. *Slant Board*, 1961-2013

¹⁵³ Tania Arias Winogradow, “Simone Forti y nosotros. Bailando en medio del Reina” FronteraD s.d.. En: <http://www.fronterad.com/?q=simone-forti-y-nosotros-bailando-en-medio-reina>, 24-12-2013

La pieza permite la implicación del cuerpo, Forti cuenta cómo ideó *Slant Board* en la entrevista previa al montaje:

“Cayó enferma un día que pensaba ir de excursión a la montaña con los niños con los que trabajaba en aquella época. Le pidió a Robert Morris – su marido entonces– que construyera una estructura que le permitiera escalar y así apareció la tabla inclinada con las cuerdas, listas para trepar.”¹⁵⁴

Morris quería, a través de la acción entre el objeto y el cuerpo, buscar esa interacción con el espacio. Sin otras interferencias o lecturas. De este modo, el proceso de realizar la pieza es lo vital, como vemos en su *performances*. Simultáneamente, Yvonne Rainer remarcaba los paralelismos e inquietudes que tenían en común la nueva danza y la escultura minimalista. De hecho, la obra de Oldenburg también salió a la luz en el ambiente teatral del *happening* y Robert Morris en la *performance*, en el contexto de la nueva danza.

En 1961, Morris participó en el Judson Living Theatre realizando una performance de siete minutos donde se presentaba una columna de madera, una caja hecha expresamente para la performance, como *atrezzo*. Dicha caja, *Sin título* (1961, fig. 6), fue realizada a su medida, es decir, para que albergara su cuerpo y, originalmente, la intención del artista era meterse dentro de la escultura y volcarla con el peso de su cuerpo. Aunque al final la caja se volcó con la ayuda de una cuerda¹⁵⁵. La presencia del cuerpo a través de la escala es indudable en la pieza.

¹⁵⁴ T.A. Winogradow, *op.cit.*, 24-10-2013.

¹⁵⁵ J. Meyer, *op.cit.*, p. 64.

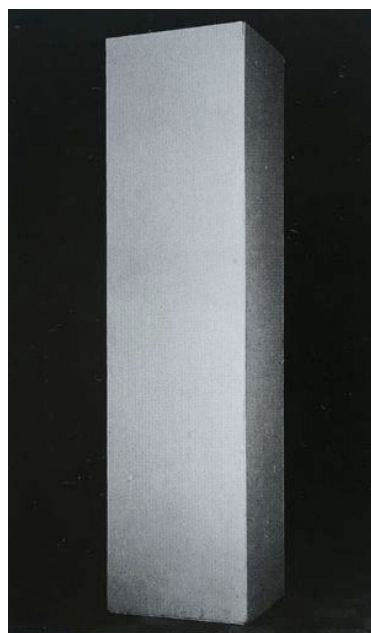
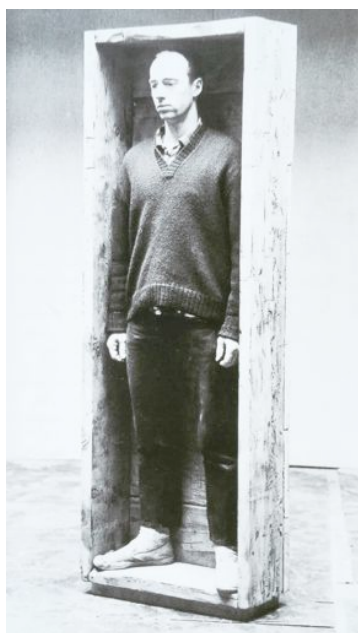


fig. 6. Robert Morris, *Sin título (Box for Standing)* 1961, 188 x 63,5 x 27 cm
 fig. 7. Robert Morris, *Column*, 1961, Contrachapado pintado, 244 x 61 x 61 cm

La columna la mantuvo en vertical tres minutos y medio y luego la tumbó hasta que transcurrió el tiempo de la performance. La columna es la base de muchas obras escultóricas posteriores de Morris. Rosalind Krauss señala los paralelismos entre esta obra y la de Oldenburg.

“Y, como el retrete blando, echa abajo las ideas convencionales del espectador sobre cómo se forma su experiencia. La columna hace esto con una asombrosa sencillez. Pues su única «acción» no cambia nada, al menos nada esencial del objeto. El objeto persiste a través del tiempo y el espacio como *el mismo*.”¹⁵⁶

La acción sencilla nos remite literalmente a lo que es: una columna que, según esté de pie o tumbada, cambia de significado, altera el contexto ya que su posición cambia. Y aunque el objeto sea el mismo, ya no nos habla de lo mismo. De pie, se vuelve ligera, elevada y esbelta, está viva; mientras que tumbada se vuelve horizontal, la comparamos visualmente con la tierra y nos habla de la naturaleza

¹⁵⁶ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 232.

cambiante, incluso de la muerte, pues es un cajón tumbado y recuerda al ataúd hecho a medida.

La naturaleza, el cambio constante de los elementos, la variabilidad del todo, lo fluido... de nuevo asoma con sencillez absoluta. El hecho de que sea un elemento geométrico que alberga a su propio cuerpo, nos remite literalmente a él, a Morris, a su *yo*.

“Estas obras en las que Morris juega a cambiar su posición, como “L”, “Sin título (Tres vigas en L)” y “Column”, son descritas como “una manipulación infantil de formas, como si fueran enormes bloques de construcción. El deseo de alterar, de ver las diversas posibilidades inherentes a una misma forma, es típica de la visión sincrética de los niños, que permite la transferencia de lo aprendido sobre una forma específica a cualquier variación de esa forma.”¹⁵⁷

Pero sin embargo, de nuevo aquí Morris nos está dando una lección sobre el significado de las cosas que está ligado a las condiciones y el contexto en el que las percibimos. Sin duda, del mismo modo que dos días pueden parecer trivialmente iguales, siempre hay diferencias que les dotan de significado distinto. Ésto, muy bien investigado por la pintura impresionista, la realidad cambiante de las cosas, viene a primer plano con Morris eliminando todo elemento que distraiga de lo que es, de nuevo lo que ves es lo que hay.

“Erecta, la columna parece ligera y delgada, exenta de la ley de gravedad, fluida, lineal y sin masa. Pero tumbada la columna cambia *de naturaleza*: aparece masiva, constreñida, pesada; lo que sugiere es peso. El significado de la columna no reside, pues, en el hecho de que sea la misma a través de «cualquier variación de esa forma», sino en el de que es diferente. Y esta diferencia afecta de lleno a la idea de que el

¹⁵⁷ Marcia Tucker, *Robert Morris*, New York, Whitney Museum, 1970, p. 25. En: *Ibidem*, p. 233.

significado de una figura reside en su condición de abstracto o aislable, en su separación de toda situación concreta, en la posibilidad de transferirla intacta de un lugar a otro o de una orientación a otra.”¹⁵⁸

En la *Fenomenología de la percepción*, explica Krauss, Merleau-Ponty desafía la concepción abstracta de lo que es un color:

“Esta mancha roja que veo en la alfombra solamente es roja si tenemos en cuenta una sombra que la atraviesa, su cualidad solamente aparece en relación con los juegos de luz y, por ende, como elemento de una configuración espacial. Por otra parte, el color es únicamente determinado si se extiende sobre una superficie: una superficie demasiado pequeña no sería calificable. En fin, este rojo no sería literalmente el mismo si no fuese el «rojo lanudo» de una alfombra.”¹⁵⁹

Nuestra idea del espacio en profundidad no deja de ser una construcción mental, al igual que la del color rojo: las distorsiones con las que percibimos así lo demuestran. La perspectiva no es más que una invención. Maurice Merleau-Ponty así lo describe.

“Cuando miro un camino que huye hacia el horizonte, no hay que decir ni que sus bordes se me dan como convergentes, ni que se me dan como paralelos: son paralelos en profundidad. La apariencia de perspectivística no se plantea, pero tampoco el paralelismo. Soy-del-camino, a través de su deformación virtual, y la profundidad es esta intención que no plantea ni la proyección perspectivística del camino, ni el «verdadero» camino.”¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 233–234.

¹⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Londres, Routledge G Kegan Paul, 1962, p. 5. Trad. esp. de Jem Cabanes, *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Península, 1975, p. 26. citado en: B. Rose, “ABC Art”. En: A. Salaverría, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones *op.cit.*, p. 38-39.

¹⁶⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. XII [276] citado en: R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna, op.cit.*, p. 234.

Analógicamente Krauss defiende la carencia de lógica de las coordenadas axiomáticas, pues pensamos que podemos ver, percibir y reconstruir cualquier objeto sólo por el hecho de haberlo percibido con anterioridad, pero obviamos que en cada visión hay una serie de factores cambiantes que alteran nuestra propia recepción, es decir, nunca vemos igual pues la creación del sentido depende de *esta* posición y de *esta* perspectiva. De ahí que Morris, pedagógicamente, pone en entredicho estas nociones pre-fijadas en nuestra mente, cuestiona el aprendizaje e interiorización de las coordenadas axiomáticas, de la perspectiva, y se desprende de la noción de visión sincrética señalando la importancia del “aquí” y “ahora” y así lo expresa Krauss: “La columna insiste en que a «la visión sincrética» no se le aparecen más que fantasmas, pero su significado es específico y está en función del tiempo vivido.”¹⁶¹

12.6. La experiencia directa de lo real

La investigación de la relación con el contexto del espectador, de lo que la escultura puede ser, destruye en cierto modo el mito idealista de lo que la escultura es. Todos estos cambios provocan un nuevo posicionamiento respecto a la realidad del significado, desechando viejos formalismos y misticismos para investigar lo que es. Es tiempo, es espacio y percepción, es experiencia.

En el periodo entre 1962 y 1965, Morris realizó seis *performances* o danzas:

War, en 1962

Arizona, en 1963

21,3, en 1964

¹⁶¹ *Ídem*

Site, en 1964

Check, en 1964

Waterman switch, en 1965

Con un elevado grado de complejidad, todas ellas oscilan entre la danza, el teatro y la performance artística. Son acciones breves, no exceden los 20 minutos, pero con un alto nivel teórico donde lo social e intelectual van progresivamente haciéndose más presentes; de ahí surgen las discordancias con la facción formalista de Judson Dance Theater, quienes se mostraban más interesados en lo físico. Gina Pine, Yvonne Rainer, Yoko Ono y otras artistas formaban parte de la Judson Dance Theater.



fig. 8. Robert Morris, *War*, 1963

En *War* (1963, fig. 8) los dos autores son Morris y Robert Huot. Los *performers*, con el fondo sonoro de una composición de La Monte Young, primer compositor minimalista, interpretan una lucha medieval ataviados con una armadura compuesta de objetos cotidianos como fregonas industriales, escudos y máscaras al estilo Star Wars y demás elementos dispuestos como un collage *pop*.



fig. 9. Robert Morris, *Arizona*, (1963)

En *Arizona* (1963, fig. 9) Morris empieza a trabajar seriamente con la idea de *task performance* con movimientos basados en acciones normales, con un lenguaje real, no artificial, con una economía de movimientos totalmente antagónica al ballet clásico. La performance la desarrolla vestido de azul, interactuando con diversos objetos mientras se oye la grabación de Morris “*Método para clasificar terneras*”. Bajo la tensión entre neutralidad y violencia, entre sentido y sinsentido, Morris estructura su trabajo tanto en danza como en escultura. En un momento dado lanza una jabalina contra una pared de madera, creando esta dialéctica entre lo fijo y lo móvil.

El rechazo de lo narrativo en la danza es uno de los logros más extraordinarios de Merce Cunningham. En este sentido, lo personal, subjetivo, trágico o narrativo se ve desplazado en favor del mundo de las cosas al igual que en la teoría de la novela objetiva francesa se rechaza el clímax, es decir, la obra se entiende como un continuo. Esta apreciación en torno al arte como objeto concreto, la desarrolla Barbara Rose en *ABC Art*, distinguiéndola entre una de las premisas del *minimal art*.

Igualmente la influencia de Ludwig Wittgenstein se deja entrever no sólo en lo fenomenológico, sino también en cómo debe ser el contacto con la realidad: directo, sin intermediaciones ni encasillamientos previos, un modo de hacer despojado de artificios o significados metafísicos que se alejan de la experiencia real. Curiosamente, las premisas de la nueva novela francesa coinciden con esta sensibilidad. Apunta Barbara Rose:

“Ahora el mundo, ni tiene sentido, ni es absurdo. Simplemente «es». En lugar de este universo de «significados» (psicológicos, sociales, funcionales) deberíamos tratar de construir un mundo más sólido, más inmediato. De modo que, en primer lugar, los objetos y los gestos se impondrán a través de su presencia y esta presencia seguirá, en adelante, dominando más allá de cualquier teoría de la explicación dirigida a encasillarlos en algún sistema de referencia sentimental, sociológico, freudiano, metafísico o de cualquier otro tipo.” (Alain Robbe-Grillet. *Une voie pour le roman futur*, 1956 de *Pour un Nouveau Roman*).¹⁶²

¹⁶² citado por Barbara Rose, “ABC Art”. En: A. Salaverría. Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián) (ed), *op.cit.*, p. 43.

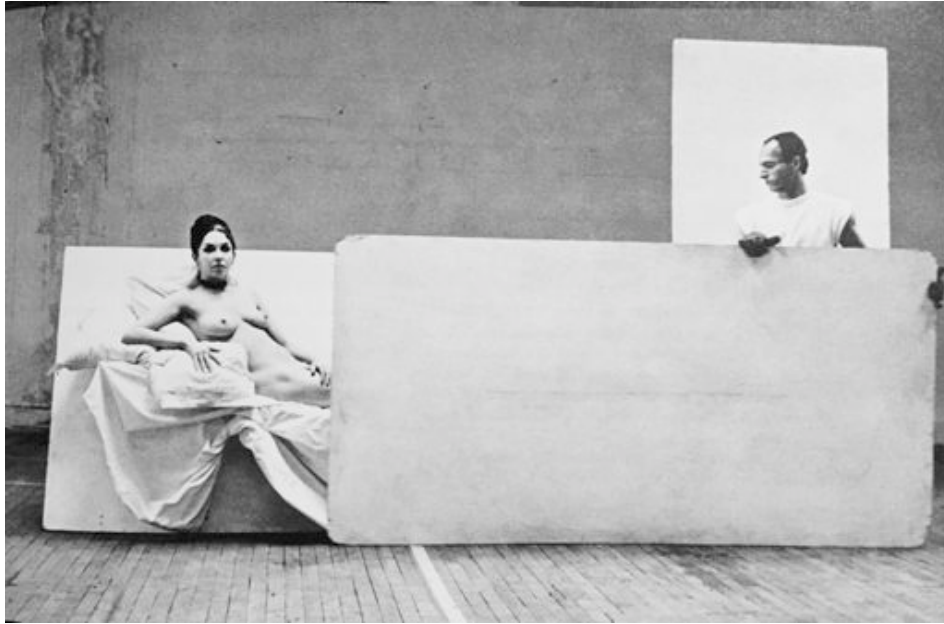


fig. 10. Robert Morris, *Site*, 1964, Morris y Schneemann

En 1964 crea la performance *Site* (fig. 10), interpretada por Morris y Carolee Schneemann, en Surplus Dance Theater de New York, donde Morris cuestiona roles y representaciones. La obra, dotada de múltiples planos de interpretación, actualiza la pintura de *Olympia* (1863), de Manet.

Olympia fue presentada al Salón de 1865 (fig. 12) junto a un Cristo escarnecido por tres soldados, contraponiendo así una figura masculina y otra femenina, ambas desnudas. Manet mostró en el Salón una imagen de una prostituta de clase alta postrada en la cama, desnuda, con los zapatos puestos, una cinta o lazo en el cuello, una orquídea en la oreja y un brazalete. La mujer se presenta como un objeto al que poseer. Ella mira fijamente al espectador y su mirada es sumisa pero relativamente; su hermoso rostro representa un ideal de belleza. Manet provocó duras críticas en la sociedad de la época al presentar esta escena realista. La prostituta posa para el artista mientras su criada negra y su gato negro la acompañan. Su blanco cuerpo ejerce un fuerte contraste sobre el fondo.

Morris también presenta a la mujer en la misma pose pero su cuerpo está pintado de blanco y está apoyado de igual modo sobre los cojines de la cama o diván. En la pintura ella está sobre un fondo rojo y su criada, sobre un fondo verde, le acerca un ramo de flores.

La mujer como objeto ya había sido representada a lo largo de la historia, incluso una pose muy similar la encontramos en la *Venus de Urbino* (fig. 11), de Tiziano. Sin duda, el paso que da Manet al presentarnos esta mujer objeto es mostrar su arrogancia, cómo mira sin pestañear y en una actitud un poco desafiante; ofrece su cuerpo pero su melena pelirroja y su gato negro nos dan otras pistas. También su pose física es más erguida, dando más dignidad a la persona y su oficio.

Morris sustituye a la criada negra por el *performer* minimalista, él mismo, que no quiere implicarse emocionalmente. Su rostro está hierático, no ofrece expresión alguna pues está cubierto por una máscara blanca que realizó Jasper Johns para él, muestra su cara pero sin gesto de asombro o cansancio al manipular los planos blancos.

Toda la escena se representa en este color: el blanco. Morris juega a ocultar y desvelar el plano blanco horizontal, el cuadro ilusionista, eliminando partes de la escena: la criada y el gato ya no están en la obra. Sólo él en movimiento manipulando un plano horizontal y otro vertical. También actúa desvelando la representación-abstracción de sus propias obras: tras el plano encontramos el cuerpo. Al igual que sus cajas, construidas para albergarse a sí mismo, estos planos blancos son un lienzo en movimiento, una figura geométrica en el espacio, que danza, se inclina y crea un significado con sus desplazamientos. Como un juego constructivo infantil, Morris experimenta las formas en el espacio pero para tratar roles respecto a lo femenino, la mujer como objeto de deseo, tema típico en la historia del arte pero siempre oculto¹⁶³.

¹⁶³ John Berger (ed.), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002

fig. 11. Tiziano, *Venus de Urbino*. 1487-1576.fig. 12. Manet, *Olympia*. 1832-1883

Admirablemente, John Berger desvela la función del desnudo femenino a lo largo de la Historia del Arte. De igual modo Morris, elocuentemente, retoma la historia de la pintura como tema a tratar en *Site*, al fin y al cabo el ilusionismo, el velo de la representación y el papel del espectador, lo real... son cuestiones vitales para Morris y salen a la luz. Berger lo describe así:

“En la forma-arte del desnudo europeo, los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres. Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que estructura todavía la conciencia de muchas mujeres. Hacen consigo mismas lo que los hombres hacen con ellas. Supervisan, como los hombres, su propia feminidad.

En el arte moderno ha perdido importancia el desnudo. Los propios artistas empezaron a ponerlo en entredicho. En éste, como en tantos otros aspectos, Manet supuso un punto de ruptura. Si comparamos su Olympia con el original de Tiziano, veremos a una mujer que representa el papel tradicional pero que empieza a poner en duda ese papel con cierto desafío. El ideal estaba roto. Pero había poca cosa para

reemplazarlo, salvo el "realismo" de la prostituta, que se convirtió en la quinta esencia de la mujer en los primeros cuadros vanguardistas del siglo XX (Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault, expresionismo alemán, etc.)"¹⁶⁴

En la performance él, impasible, se presenta como un trabajador masculino que de nuevo domina la escena; como el artista clásico, su voluntad es la de no expresar emoción, lo subjetivo ha quedado anulado pero también oculta su *yo* impersonal bajo su máscara.

Igualmente el *yo* aflora en la obra *I-Box* donde "el literal desmembramiento del plano pictórico"¹⁶⁵ se enfrenta a la pintura modernista. La pintura plana se vuelve tridimensional, se transforma en paralelepípedo, desdeñando la ilusión de la tercera dimensión. Así, el colapso de la distinción entre dos y tres dimensiones deviene en el colapso de la distinción entre ilusionismo y espacio real.

12.7. El ilusionismo

Sin embargo, la reflexión en torno a lo pictórico, sus estrategias y limitaciones, es una cuestión trascendental pues del rechazo al ilusionismo nace el problema de la figura-fondo. Analizar las características intrínsecas del medio pictórico será una de sus primeras preocupaciones:

"El mayor defecto de la pintura es el de ser un plano rectangular dispuesto de plano contra la pared. Un rectángulo es una forma en sí misma; resulta obvio que es la forma entera, determina y limita las posibles disposiciones de lo que está encima o en su interior. En las

¹⁶⁴ John Berger (ed.), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 35.

¹⁶⁵ M.A. Hernández Navarro, *op.cit.*

obras anteriores a 1946, los bordes del rectángulo son una frontera, el final del cuadro.”¹⁶⁶

El frío análisis de Judd excluye acertadamente un sin fin de elementos superfluos y relacionales para centrar el interés en la cosa que es: un objeto; ya no es una ventana hacia otro mundo, es realmente un rectángulo que toma forma y se vuelve real, presencial, literal.

“Una pintura es casi una entidad, una cosa, y no la suma indefinida de un conjunto de entidades y referencias. Esta cosa única rebasa en potencia a las pinturas anteriores. También afirma el rectángulo como forma definida; ya no se trata de un límite totalmente neutro. Una forma sólo puede ser utilizada en un número limitado de modos. Se puede dar al plano rectangular una duración limitada. La sencillez necesaria para recalcar el rectángulo limita las combinaciones que pueden hacerse en su interior. El sentido de la unicidad tiene asimismo una duración limitada, pero no hace más que comenzar y tiene un futuro mejor fuera de la pintura. En la actualidad, su aparición en pintura no es más que un principio en el que se crean a menudo formas nuevas a partir de esquemas y de materiales anteriores.”¹⁶⁷

Esta noción de unicidad posibilitará el advenimiento de toda una serie de creaciones que se apropian de ella como estrategia pues es muy impactante su uso, ya que la percepción se vuelve gestáltica y suscita una exterioridad. En oposición a la unicidad hallaremos la multiplicidad.

¹⁶⁶ Donald Judd, "Objetos específicos". En: Ana Salaverría, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián) *Minimal art: exposición del 2 de febrero al 13 de abril de 1996*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Diputación de Gipuzkoa, 1996 p. 14. Publicado por vez primera en *Arts Yearbook* 8, 1965. Esta edición ha sido realizada a partir de *Regards sur l'art américain des années 60. Anthologie critique*. Claude Gintz (ed), Territoires, Paris 1979.

¹⁶⁷ *Ídem*

Continuando con lo que se ha convertido en uno de los manifiestos minimalistas, *Specifics Objects*, el otro sería *Notes on Sculpture, Part 2*, (Morris, 1966), Judd continúa profundizando en la noción de espacialidad que se enfrenta a la tradición del ilusionismo tridimensional de la pintura. Este es uno de los grandes retos del arte que curiosamente nace desde lo pictórico pero se transforma en un medio escultórico que es literalmente tridimensional:

[Respecto a la pintura.] “Se hace hincapié en el plano que es prácticamente simple. Resulta obvio que se trata de un plano adelantado de 2,5 a 5 cm de ese otro plano constituido por la pared, y paralelo a ésta. La relación de ambos planos es específica: se trata de una forma. Todo lo que esté sobre o ligeramente dentro del plano debe colocarse lateralmente.

Casi todas las pinturas son espaciales, de un modo u otro. Las pinturas azules de Yves Klein son las únicas que no son espaciales, y son muy pocas las que son prácticamente no espaciales, exceptuando las obras de Stella. Es posible que no pueda hacerse gran cosa con un plano rectangular vertical y una ausencia de espacio. Todo lo que se encuentra sobre una superficie tiene un espacio detrás. Dos colores sobre la misma superficie se encuentran casi siempre a distintas profundidades. Un color regular, sobre todo si se obtiene con óleo que recubre la totalidad o la mayor parte del cuadro, es a la vez plano e infinitamente espacial. El espacio es poco profundo en todas las obras en las que se pone el acento en el plano rectangular. El espacio de Rothko tiene poca profundidad y sus rectángulos suavizados son paralelos al plano, pero el espacio es ilusionista casi por tradición.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ *Ídem.*

12.8. El *ready-made*, la influencia de Duchamp

La unión entre arte y vida que predicaban los vanguardistas empieza a ser un hecho en la nueva generación de artistas. Parecía que el discurso de Duchamp comenzaba a operar. Entre sus admiradores estaba Robert Morris que, bajo esta influencia, crea en los años 60 una serie de objetos que son claramente *duchampianos*. Así Maurice Berger, en 1989, afirmó:

“De Duchamp, Morris tomó el *ready-made* y todo lo que éste conllevaba: el azar en la elección, el material no artístico, la importancia de la idea, la ironía, el humor o la preocupación por la aparición/desaparición del artista. Y sobre todo la idea de juego y la presencia del lenguaje. Una cuestión que será esencial en toda la producción de Morris.”¹⁶⁹

Si Duchamp y Malevich crearon una ruptura, una brecha en el arte contemporáneo, no es tanto por su obra como por sus reflexiones y renunciadas¹⁷⁰. Renunciaron ambos a la labor de artista, de pintor, para crear una base de reflexión. Es como un gran silencio, un momento de inflexión dentro de la producción artística que desarrolla nuevas estrategias creativas y que funda un valor crucial en el posterior desarrollo contemporáneo. Provocar una ruptura frente al ilusionismo, la tradición, el mercado, el trabajo del artista y priorizar la idea frente al objeto, entre muchas cosas, fue sin duda el arranque del arte contemporáneo del siglo XX.

¹⁶⁹ M.A. Hernández Navarro, *op.cit.*, p. 25.

¹⁷⁰ B. Rose, “ABC Art”. En: A. Salaverría, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián), *op.cit.*, pp. 33–34.



fig. 13. Robert Morris, *Hook*, 1963



fig. 14. Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle* (*Hoja de parra hembra*), 1950

Contextualmente, esta ruptura propiciada en parte por Duchamp no verá su desarrollo hasta los años 60 y 70. Todo el planteamiento eminentemente *fluido* de arte y vida al que abogaban estas reflexiones se convierte en práctica activista en esta época.

Morris conoce muy bien el valor fundacional de este pensamiento y lo lleva a la práctica en muchas de sus esculturas como *Hook* (1963, fig. 13), donde realiza moldes directos del cuerpo que construyen la obra cómo índice, como huella indicadora de un acontecimiento.

Paralelamente, la obra de Marcel Duchamp, como apreciamos en *Feuille de vigne femelle* (Hoja de parra hembra, 1950, fig. 14), se relaciona con su trabajo anterior en torno al *ready-made* en su aspecto referencial real, en cuanto a que establece su contacto directo con la realidad y lo muestra. Aquí lo real se presenta sin intermediarios, un cuerpo femenino fraccionado que alude directamente a lo que quiere ser para Duchamp; la obra es pues un índice, señala directamente “aquello que participa de su modelo por contacto físico con éste y, por tanto, se aleja de la mera representación estableciendo una relación tangencial con la realidad.”¹⁷¹



fig. 15. Marcel Duchamp, *Object dard* (*Dart Object*), 1950-61
fig. 16. Marcel Duchamp, *Coin de chasteté* (*Cuña de castidad*), 1954-1963

¹⁷¹ «Marcel Duchamp - *Feuille de vigne femelle* (*Hoja de parra hembra*)», s.d., En: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/feuille-vigne-femelle-hoja-parra-hembra>

Los objetos con una sensibilidad altamente erótica indican exactamente cual es su centro de interés y su discurso pues hacen uso de referencias corporales reales, son fragmentos del cuerpo en negativo, son tomas instantáneas tridimensionales de la realidad y así se explica en MNCARS:

[...] “Los tres objetos eróticos de Marcel Duchamp [*Coin de chasteté* (Cuña de castidad), *Object dard* (Objeto dardo) y *Feuille de vigne femelle* (Hoja de parra hembra)], surgieron a partir de la imprimación en yeso, y posterior fundición en bronce, de zonas del cuerpo femenino que protagoniza su última obra, la instalación *Étant donnés* (1946-1966). Estos fragmentos remiten a su trabajo anterior en torno al *ready-made* en cuanto a su contacto directo con la realidad, y también revelan la importancia para Duchamp de la obra como «índice». [...] “En *Feuille de vigne femelle* (Hoja de parra hembra) hay un sentido erótico explícito, y una imprimación directa del cuerpo, que en *Objet dard* (Objeto dardo) se convierte en referencia ambigua desde el punto de vista visual y lingüístico, al utilizar en su título una palabra de connotación fálica como dardo (*dard*), homófona de la expresión «de arte» (*d’art*). *Coin de chasteté* (Cuña de castidad), de 1954-1963, fue elegida como regalo de bodas de Duchamp a su última esposa, Alexina; su sentido erótico es diverso, pues mediante dos elementos y materiales, alude al acto sexual o a la imposibilidad del mismo en un gesto que aúna sexualidad y violencia.”¹⁷²

La importancia de la construcción del significado como índice lo establece Krauss estudiando a Duchamp, el procedimiento supone una concepción diferente de la obra primando la idea, lo mental, que queda fijado a través de la huella:

¹⁷² *Ídem*

“Para Duchamp, la categoría fotográfica, a su vez, se pliega en el modelo mucho más generalizado del índice, que puede ser visual (las instantáneas, por ejemplo, pero también el humo, las huellas dactilares, etc.) o verbal («esto», «aquí», «hoy»). Además, también nos damos cuenta de que el índice implica no sólo un cambio en el tipo tradicional de signo empleado por el artista visual (desde el icónico hasta el indicial), sino también un cambio profundo en el procedimiento artístico. Pues el índice, en la medida en que señala la huella de un acontecimiento, puede ser el precipitado de un hecho aleatorio, como en las deformaciones registradas por los «esbozos de pistones» de *El gran vidrio*.¹⁷³

La experiencia mental a la que alude la concepción de la obra en Duchamp influyó en el panorama artístico de los años 60 y 70 en Estados Unidos.

Duchamp, con 25 años, decide retirarse de la pintura después de llevar cinco años en París, se inscribe en un curso de biblioteconomía en la L'Ecole Nacional des Chartes (archivística y paleografía) y consigue un empleo en la Biblioteca de Sainte Geneviève gracias a una recomendación realizada por Picabia.¹⁷⁴

Su planteamiento conceptual le lleva a abandonar la pintura como ocupación profesional para instalarse en el plano del pensamiento en una histórica biblioteca. Él solía contar que se retiraba a jugar al ajedrez. Aunque detrás había una gran estrategia artística.

En París, cuando se distancia de la pintura, está motivado por diversas razones y también las decepciones que le había dado el rechazo en el Salón de los Independientes de su obra “*Desnudo bajando la escalera*”.

¹⁷³ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 157.

¹⁷⁴ Francisco Javier San Martín, "Sobre Marcel Duchamp", Curso de doctorado: Marcel Duchamp: un punto de inflexión en el arte del siglo XX, EHU-UPV, Leioa, 1998, p. 34.

“Yo quería alejarme del acto físico de la pintura. (...) Me dediqué a poner a la pintura al servicio de mis objetivos y a alejarme de la “fisicidad” de la pintura (...), como pintor valía más la pena que me influyera un escritor antes que otro pintor. Y Roussel me enseñó el camino.”¹⁷⁵

Su estrategia responde a una coartada que le ofrece la libertad de no tener que exponer mientras trabaja de bibliotecario, pero también el tiempo para llevar a cabo otra gran obra y así lo comenta en la entrevista de Cabanne:

“Pierre Cabanne: ¿Usted abandonó todo tipo de actividad artística para consagrarse totalmente al Gran Vidrio [sic]?

Marcel Duchamp: Sí. Eso se había acabado para mí. Sólo me interesaba el Gran vidrio y no se trataba, evidentemente, de exponer mis primeros bocetos. Quería desprenderme de cualquier obligación material e inicié una carrera de bibliotecario que era una especie de excusa social para no verme obligado a manifestarme. Desde este punto de vista, era verdaderamente una decisión muy clara. No quería hacer cuadros, ni venderlos; por otra parte tenía ante mí un trabajo que requería varios años.”¹⁷⁶

En 1915 Duchamp llega a Nueva York, su maletín transportable recopila sus principales obras y, aunque su estela de popularidad por el “*Desnudo bajando la escalera*” le confiera distinción, él reniega de ello y mantiene una vida de bohemio dando clases de francés a dos dólares la hora, viviendo en un local cedido por el matrimonio Arensberg, etc. Compra una máquina de escribir Underwood y otros objetos y descubre la denominación *ready-made*¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 153-154. Citado en: *Ibidem*, p. 4.

¹⁷⁶ Cfr. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, París, 1967, p. 70. Citado en: *Ibidem*, p. 28.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 4.

Recluido en su apartamento, su único contacto con el mundo del arte era a través de unos cuantos surrealistas heterodoxos y el compositor John Cage.



fig 17. Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, 1936 – 1941

fig 18. Marcel Duchamp, ... *Pliant ... de voyage*, (*funda de viaje plegable*) 1916 / 1964

Al parecer Cage, atraído por las ideas sobre el azar de Duchamp, le habló a Rauschenberg de ellas. Jasper Johns conoció también los métodos de Duchamp a través de Rauschenberg. Sin embargo, Jasper Johns afirma que sus *Dianas* que incorporan partes del cuerpo recogidas también por moldes eran anteriores a su conocimiento sobre Duchamp.

El matrimonio Arensberg actúa como mecenas con Duchamp, ya que le había cedido un local gratis en la parte superior de su apartamento y le subvenciona con la compra por adelantado de *El Gran Vidrio*.¹⁷⁸

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 19

12.9. El *index*, la huella y la importancia del lenguaje

En 1959, Rauschenberg y Johns conocen a Duchamp en persona y consiguen acceder a la colección de Arensberg del Museo de Arte de Filadelfia. *El Gran Vidrio* se hallaba en la colección. También tuvieron acceso a leer *La caja verde* (1939, fig. 17), de la que en la actualidad hay una copia, con todas sus notas de trabajo, en el museo Reina Sofía.

Johns, fascinado, comenzó a coleccionar obras de Duchamp, sobre todo las escayolas que habían sido realizadas en los años 50 y que se difundieron en ediciones limitadas. Así, Rosalind Krauss recoge la relación entre ambos artistas y el descubrimiento del lenguaje como noción y práctica artística:

“Aunque la obra de Johns incorpora claramente dos de los «paradigmas» artísticos con los que se vincula invariablemente el nombre de Duchamp –el *ready-made* y el «*index*» (este último presente en el uso de Johns de moldes de partes del cuerpo humano, así como de diversos «recursos», como el empleo del encáustico o la utilización de rodillos para extender la pintura, que subrayan el marco pictórico como un tipo de huella)- el propio Johns señalaba la importancia de un tercero. «Con Duchamp», escribió en 1960, «el lenguaje adquiere primacía... *El Gran Vidrio* muestra su concepción de la obra como una experiencia mental, en lugar de visual o sensual.”¹⁷⁹

¹⁷⁹ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 496.

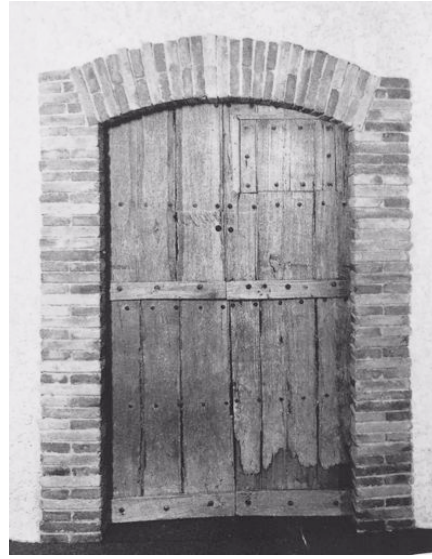
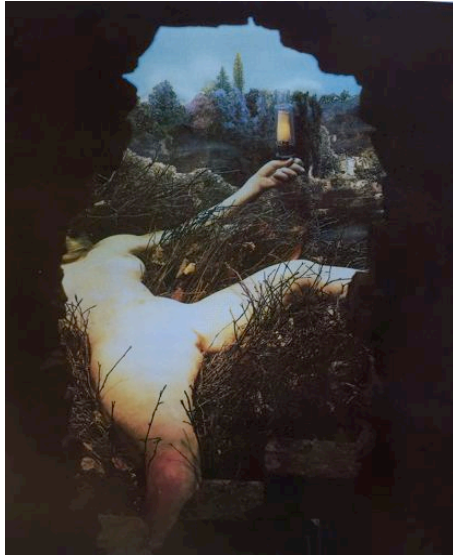


fig. 19 y 20. Marcel Duchamp, *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau* 2. *Le Gaz declairage*, 1946–1966.

Rápidamente, Duchamp introduce tres paradigmas en el contexto americano de los primeros años sesenta: el *ready-made*, el *index* y el lenguaje. El concepto de *index* lo encontramos en los moldes corporales de Jasper Johns, en los de Robert Morris y Bruce Nauman (*De la mano a la boca*, 1967, fig. 21).



fig. 21. Bruce Nauman, *From Hand to Mouth* (*De la mano a la boca*), 1967

Sin embargo, el sacrificio de la destreza técnica llevada a cabo desde *el ready-made* por el abandono de la labor de pintor desaparece en *Etan Dones* (1946-1966), al mostrar un trabajo artesanal hecho a conciencia. Pero esto pertenece a una posterior deriva.

La trascendencia del *index* tal y cómo lo configura Duchamp, como noción constituyente de significado en la obra, se empieza a manifestar en Robert Morris y en otros muchos artistas; el *index* se revela como paradigma del arte. Automáticamente empezaron a surgir toda una cadena de obras con esta cualidad. En la creación de Morris surgen obras realizadas con líquidos corporales entre otros materiales, o el encefalograma que va recogiendo sus ondas cerebrales en *Self-Portrait (EFG) (Autorretrato [Electroencefalograma], 1963)*, son obras con ese carácter de huella, de *index*.¹⁸⁰

Del mismo modo, el arte conceptual recoge las consideraciones sobre el lenguaje de Marcel Duchamp y de Ludwig Wittgenstein y consolida un arte basado en la experiencia mental en cuanto a su concepción, es decir, desplazando lo visual o sensual.

De este modo, *La boîte verte* (La caja verde) de Duchamp es un previo para el arte conceptual. En la caja forrada de seda verde se recopilan una serie de documentos que reflejan las inquietudes e influencias de la obra *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (La novia desnudada por sus solteros, incluso), generalmente denominada *Le grand verre* (El gran vidrio), 1915-1923. Entre la documentación hallamos notas de producción, fotografías, láminas y dibujos que contextualizan la obra del artista y muestran el proceso y evolución de sus ideas. Con la obra, Duchamp va más allá de la noción de obra única, da un paso más desde el *ready-made* y plantea un objeto múltiple, pues propone una tirada de 300 copias ordinarias y 20 de lujo, y se adentra en el terreno de la reproductibilidad de la obra de arte, en contra de la de obra de arte única y cerrada. En la caja se desvela el

¹⁸⁰ *Ídem*

proceso mental de la obra, pero también se dan otros datos de otras obras o ideas que aportan cierta incertidumbre, incluso el proceso de lectura es aleatorio pues los elementos no están numerados. La obra, sin duda, es un claro exponente del arte conceptual y su trascendencia en el contexto de los años setenta así lo describe Carmen Fernández Aparicio:

“En la medida en que (*La caja verde*) ofrecía claves de interpretación y valoraba el carácter serial y objetual de la obra de arte, *La boîte verte* fue uno de los puntos de arranque para el retorno del discurso duchampiano durante la década de los sesenta, así como un instrumento fundamental para las reproducciones de la obra de Duchamp que el artista británico Richard Hamilton realizaría en adelante.¹⁸¹

Morris, tras la realización de las primeras obras con materiales orgánicos provenientes del cuerpo, continúa su registro del cuerpo. Así, la huella o *index* pasa a ser la huella del cuerpo físico, surge como resto de algo que está en otro lugar. En las huellas de la escalera nos marca el movimiento de un cuerpo *Untitled (Stairs)* de 1975 (fig. 23) y en *Untitled (footprints and Rulers)*, de 1964 (fig. 22), el movimiento de los pies.

Morris señala un cuerpo que interactúa y se relaciona con objetos. Su amplia producción de obras en plomo, las huellas y los moldes que utiliza después en los ochenta, discurren en este límite entre ausencia y presencia, como un signo, como referencia directa y real. El proceso también es clave en este quehacer artístico, esta dialéctica entre objeto finalizado y obra en proceso, entre lo que el cuerpo es y lo que hace está presente en el discurso de Morris.

¹⁸¹ Carmen Fernández Aparicio, «Marcel Duchamp - La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même (La caja verde. La novia desnudada por sus solteros, incluso)», s.d., En: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus>



fig. 22. Robert Morris, *Untitled (footprints and Rulers)*, 1975 replica de 1964
fig. 23. Robert Morris, *Untitled (Stairs)*, 1975

Otra clara influencia duchampiana la observamos en *Three Rulers* (1963, fig. 24), donde Morris presenta tres reglas con distintas dimensiones aunque marquen la misma medida. Duchamp presentó en *3 stoppages étalons* (1913-14), tres medidas de un metro disminuido; para fabricarlo, soltó tres veces un hilo de un metro. Javier San Martín así se refiere al proceso de fabricación:

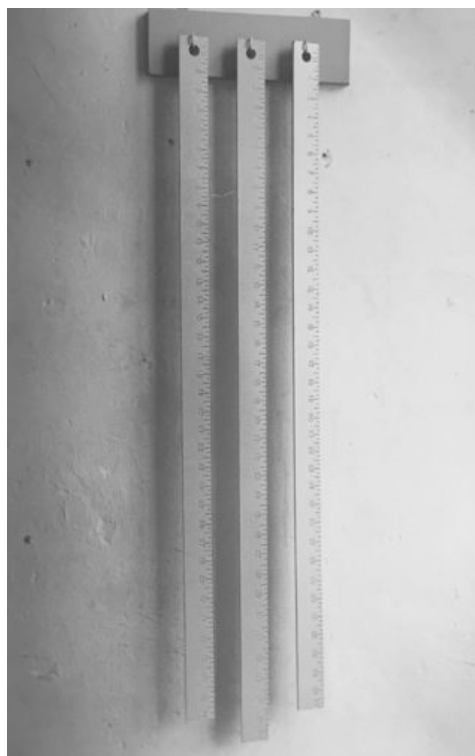


fig. 24. Robert Morris, *Three Rulers*, 1963



fig. 25. Marcel Duchamp, *3 stoppages étalon (3 Standard Stoppages)* 1913–4, replica 1964

“En la *Boîte de 1914*, en el párrafo titulado *idée de fabrication*, se explica el sencillo proceso: «...un hilo recto horizontal de un metro de longitud cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose *a su aire* y da una nueva figura de la unidad de longitud». Bajo los parámetros de una geometría no euclidiana, la *dureza* y la *abstracción* de la línea recta adoptan una forma más *naturalista*, más ligada al proceso orgánico de la vida. Este proceso de transformación de línea recta en curva implica una modificación de sus dimensiones: la curva irregular de *3 Stoppages étalon* aparece como una nueva figura de la unidad de longitud, «Los 3 Stoppages étalon son el metro disminuido». Duchamp lanzó el hilo en estas condiciones y fijó con pegamento la figura adoptada por éste en la caída. Con esas curvas construyó tres reglas que servían para reproducirlas exactamente, denominándolo «azar en conserva». El conjunto lo introdujo en una caja para palos de cricket, como un objeto científico.”¹⁸²

Indudablemente Duchamp se acerca a esta teoría de Wittgenstein sobre la variabilidad, sobre el *todo* es mutable, es cambiante. Bajo la apariencia del azar, se emplaza a cuestionar el sistema euclidiano de la realidad. Marcel Duchamp nos ofrece una curva como una alusión a lo femenino. Morris juega con la proyección de la sombra de la regla en la pared que nuevamente altera la realidad. La arbitrariedad se hace presente mostrando la posibilidad de encontrar patrones de medida y de comportamiento que subvierten las leyes establecidas.

¹⁸² Francisco Javier San Martín, "Sobre Marcel Duchamp", Curso de Doctorado: Marcel Duchamp, un punto de inflexión en el arte del siglo XX. Bienio 1998-2000, EHU-UPV, Leioa, s.d., p. 74.

12.10. *Task performance*, el cuerpo neutro



fig 26. Robert Morris, *Waterman Switch (cambio de barquero)*, 1965, Morris, Lucinda Childs, e Yvonne Rainer.

Waterman Switch (1965, fig. 26) es la última coreografía de Morris y marca el final de su paso por Judson Dance Theatre. En esta “*task performance*” intervienen Lucinda Childs e Yvonne Rainer. La obra se estrenó en el Festival of the Arts Today en Búfalo. En el mismo evento, Child incluyó *Carnation* (1964) y Rainer interpretó *Terrain* (1963).

Yvonne Rainer (San Francisco, 1934) estudió también danza moderna con Martha Graham, Merce Cunningham, Judith Dunn y Viola Farbe. Aunque en 1973 cambió la performance por el cine, en sus trabajos y textos se percibe lo que Peggy Phelan

clasifica como “*performances retóricas*”. En su trabajo, inicialmente en el campo de la danza y con un posterior afianzamiento en el ámbito cinematográfico, se percibe una clara estética minimalista en la que concibe el cuerpo como algo “neutro”, su impronta minimalista reverbera notablemente en la actividad artística del momento.

“Rainer utiliza la estética minimalista sobre todo en sus primeras películas, en las que concibe el cuerpo como algo “neutro”. *Lives of Performers* (1972), su primer largometraje y en el que demuestra con mayor claridad su transición de la danza al cine, constituye, tal vez, el más claro ejemplo de la influencia del minimalismo en la obra de Rainer. Por lo demás, tanto los textos como la praxis de Yvonne Rainer supusieron una influencia decisiva en las vanguardias neoyorquinas: sus películas *Lives of Performers*, *Film About a Woman Who...* (1974), *Kristina Talking Pictures* (1976), *Journeys from Berlin/1971* (1980) y *The Man Who Envied Women* (1985) aúnan rigor intelectual con estructuras aparentemente narrativas y formalmente complejas.”¹⁸³



27. Yvonne Rainer, *The Mind is a Muscle: Trio A*, 1966, Judson Memorial Church.

¹⁸³ «Actividad - Yvonne Rainer -», s.d., <http://www.museoreinasofia.es/actividades/yvonne-rainer>

La influencia de Merce Cunningham se deja ver en este periodo, el uso del cuerpo y el tiempo son claves. Los *happenings* se desarrollaban a la vez que el ámbito de la danza insistía en la objetivación del movimiento. Así, Annette Michelson relaciona la escultura de mediados de los sesenta con la Nueva danza y la investigación del tiempo de la experiencia, el tiempo descrito por nuestras acciones en el mundo, de ahí la importancia del lenguaje ordinario, del movimiento simple de la realización de las tareas, *task performance*.

«En el centro de estas consideraciones estaba la distinción entre un tiempo que podría llamarse sintético en cuanto opuesto a un tiempo operativo, el tiempo de la experiencia, de nuestras acciones en el mundo». Sigue diciendo que el propósito común a los bailarines asociados en el Judson Theatre «era el establecimiento de una economía del movimiento radicalmente nueva. Esto implicaba una crítica sistemática de la retórica, de las convenciones, de las jerarquías estéticas impuestas por las formas de danza tradicionales o clásicas. Esa retórica fue, de hecho, subvertida, destruida por lo que luego se conoció como danza del “lenguaje ordinario” y de la “realización de tareas” [*task performance*].»¹⁸⁴

Por eso los movimientos debían de ser con una sensibilidad fuera de todo clasicismo estético, buscando una *no narración*, incluso un *no clímax*, cuestiones éstas relacionadas a su vez con las nuevas premisas *nouveau roman*.

La aparición del *nouveau roman* en los años 50 en Francia coincide con la del estructuralismo. Paralelamente, un sector de la crítica literaria se aleja de la tradición decimonónica, así la crítica estructuralista francesa en el campo literario y en el estudio de los mitos, practica un anti-historicismo opuesto al historicismo del siglo XIX. El “*nouveau roman*”, a su modo, refleja un postulado esencial de lo que Paul Ricoeur llama estructuralismo filosófico, a su vez, el *nouveau roman* está

¹⁸⁴ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna. op.cit.*, p. 230.

emparentado además de la corriente estructuralista, con la filosofía de la fenomenología y el existencialismo, anteriores, pero con importantes influencias en los años 50. Del mismo modo se dio un “Nouveau Théâtre”, donde el espectáculo teatral toma sentido “per se”, ya que “interesa más que lo que se dice, una determinada manera de decir.”¹⁸⁵

Los *happenings* también investigaban estas nociones; de hecho, la obra de Claes Oldenburg se dio a conocer en estos ambientes donde, en ocasiones, las personas se manipulan como instrumentos despersonalizados.

“Otro modo de emplear a las personas consiste en el descubrimiento o el apasionado uso repetitivo de materiales por sus propiedades sensibles más que por sus usos convencionales: dejar caer trozos de papel sobre el suelo o tender la ropa.”¹⁸⁶

Happennigs y «nueva danza» estaban coincidiendo en la objetivización del movimiento¹⁸⁷ que ya se estaba desarrollando a partir de las coreografías de Merce Cunningham. En este ámbito Yvonne Rainer desarrolla su obra donde se manifiestan premisas minimalistas: lo real, el tiempo y lo neutro, pero también la gravedad, y la consciencia de la materia como tal, en este caso el material es el cuerpo y sobre él se aprecia la gravedad. Así, ella misma indaga en su obra *La mente es un músculo, Trío A* (1966, fig. 27)¹⁸⁸ la magnitud de dichos conceptos y así lo expresa:

“Más que una adhesión a una ordenación del tiempo impuesta, lo que se ve es un control que parece adaptado al tiempo *real* y que al peso

¹⁸⁵ José María Fernández Cardo, *El «nouveau roman» y la significación: «Le Voyeur» de Robbe-Grillet*, Universidad de Oviedo, 1983, p. 17.

¹⁸⁶ Susan Sontag, *Against interpretation*, Londres, Eyre, 1967; Nueva York, Farrar, Straus, L. Giroux, 1967. P. 273 citado en: R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna, op.cit.*, p. 230.

¹⁸⁷ *Ídem*

¹⁸⁸ Getty Research Institute, *Yvonne Rainer: Trio A (The Mind Is a Muscle, Part I), 1966*, 2014. En: https://www.youtube.com/watch?list=PL_heGW3ROg-wrES-gyNgrb7u6U1PGUDmp&v=TDHy_nh2Cno&app=desktop&noredirect=1

real del cuerpo le cuesta realizar el movimiento prescrito. En otras palabras, lo que se requiere de los recursos energéticos (reales) del cuerpo *aparece* proporcionado a la tarea —levantarse del suelo, alzar un brazo, ladear la pelvis, etc.—, en gran medida lo mismo que cuando uno se levanta de una silla, alcanza con la mano un estante alto o baja las escaleras sin prisas. Los movimientos no son miméticos, así que no recuerdan a uno realizando tales acciones, sino que me gusta pensar que en la manera en que son ejecutados tienen de hecho el carácter de tales acciones. ¹⁸⁹

Sencillamente, la relación entre la nueva danza y el *nouveau roman*, queda afianzada por ella misma al subrayar en el mismo ensayo la trascendencia de la acción y no del agente que se vuelve neutro, así Rainer sostiene:

“El artificio de la representación ha sido revaluado en el sentido de que la acción, o lo que uno hace, es más interesante e importante que la exposición de un carácter y una actitud, y en el de que el mejor modo de concentrarse en la acción es sumergiéndose en la personalidad; de modo que, idealmente, uno no es ni siquiera uno mismo, sino un «agente» neutro.”¹⁹⁰

Otro pilar de la investigación del minimalismo y de Morris es la preocupación por el tiempo y el movimiento, también muy presente en la obra de Merce Cunningham y John Cage. Ambos artistas compartían numerosos puntos de vista, por ejemplo, para ellos cualquier sonido o movimiento tenía su autonomía y no tenía por qué expresar nada.¹⁹¹ Cunningham así expresa su asombro: «cuando, por casualidad, leí

¹⁸⁹ Yvonne Rainer, «A Quasi Survey of Some ‘Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, in Analysis of Trio A», Battcock (ed.), *Minimal Art*, p. 270, citado en: Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna, op.cit.*, p. 230.

¹⁹⁰ Y. Rainer, *op.cit.* p. 267 citado en Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna, op.cit.*, pp. 230–231.

¹⁹¹ María Auxiliadora Gálvez Pérez, *Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2012, zotero://attachment/406/, p. 191.

la frase de Albert Einstein: “No hay puntos fijos en el espacio”, pensé, verdaderamente, si no hay puntos fijos, entonces cada punto es igualmente interesante e igualmente temporal.»¹⁹²

De igual modo que la teoría de la relatividad afecta a la noción de la comprensión del espacio de Cunningham, Morris comienza a experimentarlo y a ofrecer sus reflexiones de un modo pedagógico y didáctico, nos incita a experimentar el espacio de un modo nuevo, como un juego. Como escultor, construyó con su sierra mecánica elementos de madera para desafiar nuestra gravedad, nuestra percepción y movimiento.

En *Waterman Switch* (1965), todavía influenciado por Duchamp, los movimientos están impregnados de un fuerte contenido simbólico. La obra se divide en varias secuencias; en la primera secuencia unas rocas de gomaespuma ruedan y, simultáneamente, se oye su sonido descompasado. Este fallo de *raccord*, de desincronización entre lo visual y lo sonoro, es habitual en sus performances. A continuación, Lucinda Childs, mueve dos vigas de madera creando dos líneas paralelas, acto seguido aparecen Morris y Rainer abrazados y suena el aria de amor de *Simón Bocanegra* de Verdi. Avanzan sobre las vigas lentamente, Childs camina en paralelo a ellos desenroscando una cuerda sobre su cuello. Tras una pausa con oscuridad, Childs aparece nuevamente con una barra y una bandera roja en un extremo. Morris comienza a girar agarrando la barra en torno a Childs. Tras oír sonidos de mar y unas diapositivas sobre los estudios de movimientos de Eadweard Muybridge, Morris derrama unas gotas de mercurio sobre el cuerpo de Rainer y las luces se apagan.

En lo simbólico, llama la atención el papel de Childs “disfrazada de hombre” como el doble de Rose Sélavy; mitad hombre, mitad mujer: la dualidad de lo imposible. En

¹⁹² Merce Cunningham y Jacqueline Lesschaeve, *The Dancer and the Dance*, Marion Boyars Publishers, USA & Great Britain, 1991, p.14. Citado en: *Ídem*

este sentido Miguel Á. Hernández Navarro explica así esta alusión sexual y duchampiana:

“Sin alejarnos de la cuestión de la sublimación y el universo de lo sexual, es posible encontrar en esta obra toda una serie de alusiones directas a *El Gran Vidrio*, la obra maestra de Marcel Duchamp. Como ha sugerido David Antin, se trata de un dueto de amor absurdo, y parece que el artista está simulando (o disimulando) ser desnudado. El soltero y la novia están frente a frente, se desplazan hacia un lado y hacia el otro, pero nunca cambian su posición. Hay contacto pero, como diría Jacques Lacan, «no hay relación sexual». Cada cual pertenece a su dominio. Se trata de un movimiento continuo pero que se resuelve, como una danza frustrada.”¹⁹³

Igualmente, el deseo insatisfecho, lo circular e incluso la espiral están presentes a través de los movimientos y trae la presencia de Duchamp y *El Gran Vidrio*. Ideas éstas que continuará desarrollando a través del espectador que recorre laberintos en espiral.

“La circularidad con la que Morris corre alrededor de Childs sin poder llegar nunca a nada remite también a la circularidad del deseo insatisfecho y al círculo vicioso del onanismo duchampiano, como sucede en la chocolatera de *El gran vidrio*. Se trata del perpetuo aplazamiento temporal del goce, que siempre se nos escapa. En cierto modo, la obra de Morris remite a esa imposibilidad de llegar a conseguir la satisfacción del deseo, ese equilibrio perfecto en el que se detiene el mundo.”¹⁹⁴

¹⁹³ M.A. Hernández Navarro, *op.cit.*, p. 34.

¹⁹⁴ *Ídem*

12.11. Escritos

Notas sobre escultura I

En *Notas Sobre Escultura, Parte I*, Morris reflexiona sobre las preocupaciones de la escultura y articula algunas de las distinciones que la escultura ha conseguido por sí misma.

Morris distingue las preocupaciones de la escultura frente a las de la pintura. La pintura se ha enfrentado durante casi medio siglo a problemas estructurales, incluso parece que el elemento estructural se localiza dentro de la naturaleza de las cualidades literales del soporte, problema éste ya analizado por Clement Greenberg y Michael Fried en el papel del soporte en la pintura.

La escultura que, como afirma Morris, “jamás se ha mezclado con el ilusionismo”¹⁹⁵ no necesita como la pintura acercarse al objeto y abandonar el ilusionismo. En escultura:

“A excepción de la reproducción, que no debe confundirse con el ilusionismo, los hechos escultóricos del espacio, la luz y los materiales han funcionado siempre de forma concreta y literal. Sus alusiones o referencias no se han medido con las sensibilidades de la pintura. Si la pintura se ha propuesto acercarse al objeto, también ha tenido el firme propósito de desmaterializarse ella misma en el camino. También es necesario establecer claras distinciones entre la naturaleza

¹⁹⁵ Robert Morris, “Notas Sobre Escultura I”. En: Ana Salaverría, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián) (ed.), *Minimal art: exposición del 2 de febrero al 13 de abril de 1996*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia - San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Diputación de Gipuzkoa, 1996, p. 51.

esencialmente táctil de la escultura y las sensibilidades ópticas implicadas en la pintura.”¹⁹⁶

Es decir, la escultura obviamente se ha dedicado a lo tridimensional, por lo que su naturaleza la definen el espacio, la luz y los propios materiales: su textura y su carácter táctil la caracterizan. Sin embargo, la pintura viene definida por lo óptico pero ahora su necesidad de abandonar el marco pictórico, el espacio en profundidad, la ventana hacia otro lugar, la convierten en algo: en un objeto, en pintura, en tacto, en superficie.

Así, Tatlin y Rodchenko liberaron a la escultura de la representación, observa Morris, ya que definen la escultura como una forma autónoma por el uso literal de los materiales, que expone su verdad, su carácter: alambre, madera, hierro... y el tipo de imagen o de no-imagen que utiliza. Más adelante, Gabo, Pevsner y Vantongerloo continuaron con el “ideal constructivista de una escultura no figurativa independiente de la arquitectura.”¹⁹⁷

Respecto al relieve, Morris afirma que no puede tomarse como legítimo, ya que la naturaleza autónoma y literal de la escultura le exige reclamar su propio espacio.

Retomando la idea de la gravedad, que será un instrumento clave en la *Anti-forma*, Morris, ya en *Notas sobre la escultura I*, reconoce que “un objeto colgado de la pared no se enfrenta a la gravedad, simplemente la resiste con timidez.”¹⁹⁸ Sin embargo la gravedad interviene sobre la forma, como ocurre con los fieltros.

En consecuencia, Morris analiza la necesidad de una ley horizontal, de la gravedad como fuerza que determina el objeto en el espacio. Otorga a la gravedad el poder de establecer las tres coordenadas en el espacio.¹⁹⁹ Por ello el relieve queda

¹⁹⁶ *Ídem*

¹⁹⁷ *Ídem*

¹⁹⁸ *Ídem*

¹⁹⁹ *Ídem*

limitado a sólo dos coordenadas y a un número de visiones dado, pues la pared reduce el ángulo de visión y además elimina las constantes de arriba, abajo, derecha e izquierda.

Del mismo modo Morris reivindica un uso del color para la pintura, pues no es una cualidad ligada a formas estables. El color como tal, señala Michael Fried, ha sido liberado al abandonar la figura dibujada; tanto Louis como Olitski lo han debilitado o eliminado por completo. Al color se le asocian cualidades de lo óptico, inmaterial, no-contenible... que se alejan de las cualidades físicas de escala, proporción, forma y masa. En escultura el color será neutro explica Morris:

“Lo que se rechaza es el uso del color que enfatiza lo óptico y, al hacerlo, subvierte lo físico. Los tonos más neutros, que no atraen la atención hacia ellos mismos, permiten que quien observa se concentre al máximo en esas resoluciones físicas esenciales que transmiten las obras escultóricas. En el fondo, considerar la naturaleza de las superficies escultóricas es considerar la luz, el elemento menos físico, pero tan real como el espacio mismo. A diferencia de los cuadros, que se encuentran siempre iluminados por la mejor luz, la escultura experimenta una serie de cambios bajo su influencia. David Smith, con las obras de la serie “Cubi”, ha sido uno de los pocos artistas capaces de enfrentarse a las superficies escultóricas en términos de luz.”²⁰⁰

Sin duda, las cualidades expresivas del volumen de la forma vienen determinadas por la física mientras que lo óptico puede ser distorsionado y alterar dichas relaciones. Morris aboga directamente por formas simples, unitarias, que generen una percepción clara, incluso correcta. La psicología de la *gestalt* define restrictivamente la predominancia de las formas puras, geométricas, las que nuestra visión identifica sin confusión. Así, se da una creencia en la identificación del objeto basada en la experiencia:

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 52.

“Se trata de las formas más simples de entre las que crean fuertes sensaciones gestálticas. Sus partes se encuentran unidas de tal forma que ofrecen una resistencia máxima a la separación perceptual. En términos de sólidos o de formas aplicables a la escultura, estas *gestalts* son la forma más simple de poliedro. Es preciso detenerse y considerar la naturaleza de las *gestalts* tridimensionales tal y como aparece en la aprehensión de los diversos tipos de poliedros. En los poliedros regulares más simples, tales como cubos o pirámides, no es necesario rodear el objeto para que se produzca una sensación de totalidad, de *gestalt*. La persona, en cuanto ve el objeto “cree” que su patrón intelectual interno se corresponde con el hecho existencial del objeto. En este sentido, creencia significa tanto una especie de fe en la extensión espacial como una visualización de dicha extensión.”²⁰¹

La unidad y la multiplicidad son ambas configuraciones aprehendidas. Si bien es cierto que las formas regulares son más rápidas de percibir que las irregulares, también lo es que es más fácil de percibir una forma irregular compleja que una simple, por ejemplo, un poliedro irregular como una formación de cristal en un mineral que una forma geométrica regular, como un prisma. Eso no quiere decir que no se pueda establecer una *gestalt* con una forma irregular sino que será más difícil para el espectador visualizarla, incluso puede percibir partes separadas de un mismo objeto. A los poliedros simples regulares Morris les denomina formas “unitarias”²⁰².

Morris busca liberar a la escultura de todo límite, liberarla de la forma y de la complejidad de composición, liberarla de materiales, liberarla de la ejecución y, sobre todo, provocar un encuentro entre objeto y espectador que esté dominado por la *gestalt* como vehículo. De este modo, lo más trascendental como escultura será la forma, al igual que lo más significativo para la pintura será el color, y de este

²⁰¹ *Ídem*

²⁰² *Ibidem*, p. 53.

modo, mediante la simplificación la escultura, se ve dejando atrás los formatos flexibles de múltiples partes de la escultura del pasado. De nuevo proclama una expansión de límites y una nueva autonomía para la escultura.

Es cierto que tiene cierto carácter de autoreferencialidad, en el sentido tautológico, aludiendo a lo que es en sentido literal y real, se liga a la forma pero a la vez se libera de ella, liberado del todo el peso de la tradición para expresar un universo de naturaleza geométrica.

“La *gestalt* se caracteriza por el hecho de que una vez establecida toda la información acerca de ella, se agota como tal. (Por ejemplo, a nadie se le ocurre buscar la *gestalt* de una *gestalt*). Además, una vez establecida no se desintegra. De manera que así nos liberamos de la forma y, a la vez, nos ligamos a ella. Libres o liberados a causa de la agotadora información que tenemos sobre ella como forma, y ligados a ella porque se mantiene constante e indivisible.”²⁰³

La elección de la escala condiciona el resultado. La escultura minimalista especula con objetos tridimensionales que no presentan ninguna referencia ni figurativa ni arquitectónica, pues su escala se halla entre los límites del *continuun* definido por ambos extremos, es decir, si tradicionalmente la escultura se situaba bien como monumento bien como ornamento, las nuevas obras se definen como “estructuras” o como “objetos” que se sitúan en los límites de estos parámetros. Posteriormente, estos límites expandidos, definirán el nuevo territorio para la escultura, que nace a partir de su doble negación: no es monumento, no es ornamento; ni arquitectura, ni paisaje, ni monumento ni objeto de salón.

Significativamente, Morris plasma el síntoma de la época al recoger en la declaración de Tony Smith esta necesidad de ampliar horizontes, de multiplicar campos de acción, de liberarse de su lógica como escultura.

²⁰³ *Ídem*

Notas sobre escultura II

“P: ¿Por qué no la hizo más grande para que apareciera de manera imponente sobre el espectador? R: No tenía la intención de hacer un monumento. P: Entonces ¿por qué no la hizo más pequeña para que el espectador pudiera verla desde arriba? R: No tenía la intención de hacer un objeto. –Respuesta de Tony Smith a las preguntas acerca de su cubo de acero de 183 cms.”²⁰⁴

Resulta significativa la elección de la medida del cubo de Tony Smith *Die* (1968, fig. 28) son 183 cm, o sea, 6 pulgadas: la medida del hombre medio por lo que la escala humana es el referente, es decir el cuerpo. Ni la escala de la arquitectura, ni la del objeto de su uso condicionan su cuerpo. La referencia es directa al interior, como su obra *I-box* (1962).

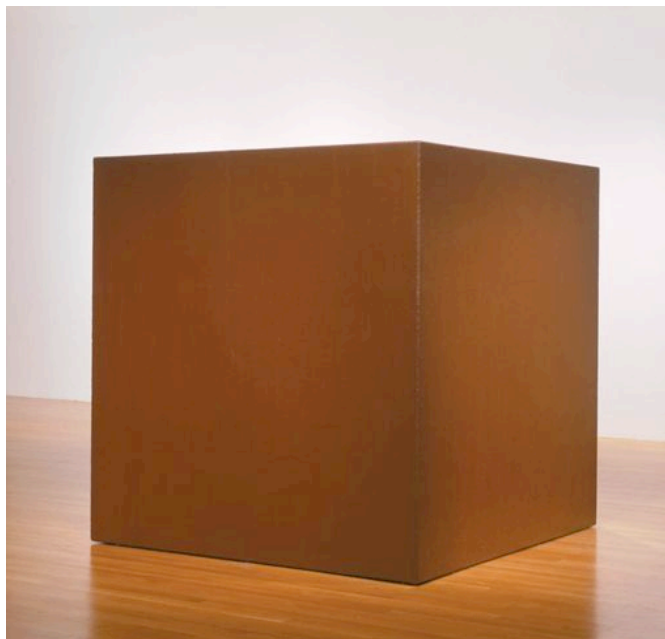


fig. 28. Tony Smith, *Die*, 1968

²⁰⁴ Robert Morris, "Notas sobre escultura II", II Parte. En: A. Salaverría, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián) *op.cit.*, p. 53.

Un tamaño reducido entra en el territorio de lo íntimo o privado, al contrario que un tamaño mayor que el de una persona entra en relación con lo público. “El modo íntimo es, esencialmente, cerrado, sin espacio, comprimido y exclusivo.”²⁰⁵ Del mismo modo observa que la forma, aunque parezca inalterable, continuamente se modifica al ser percibida y dice así:

“Una escultura figurativa barroca de bronce es diferente desde todos sus lados. Al igual que un cubo de 182.88 cm. La figura constante que del cubo tenemos en la mente, pero que jamás hemos experimentado literalmente, es una realidad en la que se conectan el cambio literal y las vistas en perspectiva. Existen dos términos diferenciados: la constante conocida y la variable experimentada. Dicha división no se produce en la experiencia con la escultura de bronce.”²⁰⁶

Por ello se necesita un espacio menor para existir con respecto a la persona que lo observa. Un objeto mayor necesita más espacio para ser observado y una mayor exigencia cinestética, una mayor participación por el acto de alejarse y moverse en torno al objeto y percibirlo en su totalidad. Para Morris, la nueva escultura elimina la atención centrada en el detalle, se eliminan las partes sobresalientes al igual que en una imagen abstracta simplificamos elementos que resultan llamativos y restan importancia o distraen de la visión general. Por consiguiente, se rechaza el detalle y el énfasis por el color por considerarlo un medio ajeno a la naturaleza física de la escultura. También los detalles llevan al espectador a establecer una relación íntima con la obra y fuera del espacio en el que el objeto existe.

Igualmente la estética cubista, que lleva a la racionalidad o a la lógica de las relaciones de todas sus partes, disminuye la cualidad pública y externa del objeto, es decir, la relación entre las partes desvía la atención y la aprehensión total de la obra y tiende a obviar la experiencia del observador.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 55.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 57.

La escala resulta crucial, de hecho Morris observa y reitera que “si sobrepasa un tamaño determinado, el objeto puede resultar aplastante y, en ese caso, la escala gigante será el término sobrecargado.”²⁰⁷

Sin embargo, en épocas anteriores el tamaño superior al cuerpo humano era común en la escultura pública. La diferencia con la escultura clásica, es que no hay materiaes nobles, son huecas. Las columnas, los prismas, cubos o formas en “L” son huecas, son literalmente formas geométricas realizadas en materiales ordinarios.

Siguiendo el razonamiento, Morris reflexiona en torno a la influencia de la arquitectura sobre la percepción de la obra. Efectivamente tiene una gran importancia por lo que busca nuevas soluciones que no alteran la obra, un espacio sin arquitectura donde establecer de manera ideal la relación de la forma en el espacio, de establecer la figura-fondo. Y así expresa: “Las mejores obras nuevas se relacionan fuera de ellas y se cargan de funciones espaciales, lumínicas y relativas al campo de visión del espectador.”²⁰⁸ Es una manera de integrar el entorno en la obra, de dotarla de más contenido, de fundir en una unidad el binomio figura-fondo.

Es el observador quien, con su campo de visión, construye la obra. Su punto de vista genera una imagen que comprende la forma sobre un fondo y aun así siempre es variable, pues se encuentra sobre lo *dinámico*. “Ni siquiera la forma, que constituye la propiedad más claramente inalterable, permanece constante, porque es el observador quien altera la forma constantemente al cambiar de posición con respecto a la obra.”²⁰⁹ Es decir, es tratar de dar sentido al tiempo, de incorporar la cuarta dimensión.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁰⁸ *Ídem*

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 57.

Morris realizó su tesis doctoral sobre Constantin Brancusi, por lo que había investigado la ruptura del núcleo interno de la obra escultórica y su evolución hacia su apertura. También conocía y rehusaba el interés del cubismo por las vistas simultáneas en un solo plano. Igualmente dominaba las teorías sobre la percepción cambiante de los objetos, el carácter fluido de la experiencia, las variables lumínicas y espaciales, pues todo está inmerso en circunstancias espaciales y fundamentalmente temporales.²¹⁰ Por ello Morris defiende la experiencia del espectador:

“Mientras que la obra ha de ser autónoma en el sentido de ser una unidad autocontenida para la formación de la *gestalt* –el todo indivisible e indisoluble– los principales términos estéticos no se encuentran en el interior, sino que dependen de este objeto autónomo y existen como variables no fijas que encuentran su definición específica un espacio y una luz concretos y en el punto de vista físico del observador. Sólo un aspecto de la obra es inmediato: la aprehensión de la *gestalt*. La experiencia de la obra existe necesariamente en el tiempo.”²¹¹

Quizás lo que diferencia de esta actividad extremadamente dominante será el control. El deseo de controlar la forma y su experiencia con el observador desembocará en el extremo radicalmente opuesto, en la *Anti-forma*, donde es el azar el que construye la obra. Sin embargo, en un comienzo, la necesidad de liberar a la escultura de las premisas opresivas del expresionismo abstracto, de distanciarse de lo subjetivo, íntimo y personal, desemboca en la creación de un arte frío, “*cool art*”, donde el objeto ha perdido la importancia en sí mismo.

“Lo que ahora preocupa es el mayor control y/o cooperación de la situación total. El control es necesario si las variables del objeto, luz,

²¹⁰ *Ídem*

²¹¹ *Ídem*

espacio y cuerpo han de funcionar. El objeto propiamente dicho no ha perdido importancia. Lo que ha perdido es importancia en sí mismo. Ocupando su lugar como término entre otros, el objeto no adquiere una forma inconsistente, neutral, generalizada no toma ningún otro tipo de figura retraída.”²¹²

Por último, señala la importancia del nuevo camino de investigación emprendido por la nueva escultura, que niega su interior para abrirse a una prometedora situación más dinámica, amplia y enriquecida, lo que deja intuir ya en 1966 el campo expandido de la escultura a partir de su negación.

“No es de extrañar que parte de la nueva escultura que evita las partes variables, la policromía, etc., se haya tachado de negativa, aburrida, nihilista, etc. Estas críticas proceden de comparar las obras con las expectativas estructuradas por la estética cubista, en la que todo lo que debe obtenerse de la obra está situado en el interior del propio objeto. En estos momentos, nos encontramos en una situación más compleja y amplia.”²¹³

Notas sobre la escultura IV

Una vez que la obra de arte transmutó a su nuevo campo de posibilidades, el paradigma del arte contemporáneo cambió. El *minimal art* reconstituyó las condiciones perceptuales de la escultura al tiempo que surgió el arte como objeto. Para ello, la obra de arte se apodera de una estructura de construcción ya conocida y que opera con las mismas condiciones que la figura: las formas geométricas predominantes en el medio industrial.

²¹² *Ídem*

²¹³ *Ibidem*, p. 59.

El campo visual, aquello que percibimos, puede ser tomado como base estructural para el arte. Es decir, una vez inutilizada la distinción figura-fondo, en vez de situar el objeto en un espacio o fondo dado, los objetos abarcan todo el espacio.

“Físicamente, supone un cambio de los objetos discretos, homogéneos, a las acumulaciones de cosas o materias, a veces muy heterogéneas. Es un cambio que por un lado está más cercano al hecho fenomenal de ver el campo visual y por otro está aliado a la gama heterogénea de sustancias que componen ese campo.”²¹⁴

Toda una nueva gama de sustancias o cosas claramente diferenciadas del resto se constituyen como forma que abarcan el campo visual, de modo que la figura es literalmente el fondo. Así, la obra se comprende desde una visión periférica y no es aceptada como un conjunto de objetos. Su configuración regular y su homogeneidad son los que confieren unidad a la obra, entendida como un todo. Esto abre el abanico de posibilidades a la creación pudiendo experimentar con una gran variedad de materiales antes no respetados ni valorados. Pero son materiales que dan claves significativas mediante las cuales la totalidad es sentida más que percibida, como afirma Morris. Éste será el paso del *minimal art* al arte procesual o la *Anti-forma*.

“Las obras recientes con una marcada difusión lateral y sin unidades regulares o intervalos simétricos tienden a fracturarse en una continuidad de detalles. Todo conjunto es un rasgo secundario a menudo establecido tan sólo por los límites de la habitación. Sólo con este tipo de obras recientes, la heterogeneidad del material se ha convertido de nuevo en una posibilidad; ahora son potencialmente utilizables cualquier sustancia o mezcla de sustancias, así como formas o

²¹⁴ Robert Morris, “Notas sobre escultura, 4ª parte. Mas allá de los objetos”, publicación original en: *Artforum*, vol. 7, nº8, Abril 1969, pp. 53-54. En: Richard Armstrong, Richard Marshall (ed), *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975*: [exposición]: Madrid, 23 de mayo - 31 de julio, 1986, Palacio de Velázquez, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986,, p. 62.

estados que éstas puedan tomar: barras, partículas, polvo, materias pulposas, húmedas, secas, etc. Anteriormente sólo se utilizaban uno o dos materiales y una forma única o repetitiva para contenerlos.”²¹⁵

Significativamente, el desarrollo en horizontal del que habla Morris enlaza con la horizontalidad de Pollock. De nuevo, se subvierte la posición erecta por la conquista horizontal del espacio y hay una necesidad de integrarlo en un todo: “nuestro intento de enfocar debe ceder el paso a la mirada perdida que lo abarca todo...”²¹⁶

Para Morris, el proceso era una manera de ir más allá de los objetos, no mediante una reducción conceptual del arte sino a través de “su visualidad fundamental: «tomar las condiciones del campo visual» como su «base estructural».”²¹⁷ Para ello su investigación continúa con la *gestalt*, el psicoanálisis de la mirada, del *El orden oculto del arte* y *El furor del hombre por el caos* tomó las condiciones del campo visual y las utilizó como base estructural en su creación. Así, su estrategia no buscaba tanto el movimiento del espectador en torno a la obra, como una “mirada vacante”.²¹⁸

De esta manera, el minimalismo rompe con el ilusionismo a través de la estructura de la obra, poniendo en práctica la fenomenología de la percepción. Su búsqueda, centrada en sumergirse en la percepción, le lleva a la *desdiferenciación*. El término proviene de las teorías de Anton Ehrenzweig y Merleau-Ponty, que continúan el “psicoanálisis de la mirada” impartido en los seminarios de Jacques Lacan (1964). Hall Foster explica esta influencia relacionando las inquietudes de ésta época, de Morris, Serra y Smithson, concretamente con el pensamiento contemporáneo de Lacan, y las corrientes fenomenológicas:

²¹⁵ *Ídem*

²¹⁶ Anton Ehrenzweig citado en: Robert Morris, “Notas sobre escultura, 4ª parte. Mas allá de los objetos”, publicación original en: *Artforum*, vol. 7, nº8, Abril 1969, pp. 53-54. En: R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, p. 62

²¹⁷ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 536.

²¹⁸ *Ídem*

“Si aquí recuerdo a Lacan, no es de manera incidental. Sus seminarios sobre la mirada datan de 1964, y son, por tanto, casi contemporáneos del Arte Procesual; él también comparte una fuente con algunos de sus practicantes en Merleau-Ponty, cuya *Fenomenología de la percepción* se publicó en inglés en 1962. Sin embargo, Lacan no influyó en artistas como Morris, Serra y Smithson; como apoyo, buscaron a críticos de la psicología de la *gestalt* más a mano, como Anton Ehrenzweig, autor de *El orden oculto del arte*, y Morse Peckham, autor del *El furor del hombre por el caos* (ambos de 1967). «Sólo en nuestra experiencia consciente tiene [la percepción] la estructura firme y estable postulada por los psicólogos de la *gestalt*», escribió Ehrenzweig en *El orden oculto del arte*, y nada es más acusado en el Arte Procesual que el rechazo de las «formas gestálticas» y las «lecturas holísticas». Morris en particular trató de obtener un modo de visión llamado por Ehrenzweig «sincrético» o «desdiferenciado» (él definió la «desdiferenciación», un término crucial para el arte de la época, como «el proceso dinámico por el que el ego dispersa y restringe la imaginaria superficial»). Morris quería «reconocer» esta manera de ver –es más «hipostasiarla»- en su obra.²¹⁹

²¹⁹ Hal Foster, *Dioses prostéticos*, Arte contemporáneo 24, Madrid, Akal, 2008, p. 332.



fig. 29. *Primary Structures*, Jewish Museum, Nueva York, 1966.

12.12. Estructuras primarias

La investigación de la forma a través de la percepción le lleva a Morris a desarrollar un proyecto artístico que se inicia con muy simples estructuras primarias que paulatinamente se desenvuelven en el espacio. Desde la simplicidad de sus obras minimalistas evita, conscientemente, la composición compleja y con ello el ilusionismo. La simplicidad favorece que el espectador tome conciencia de la experiencia perceptiva, el resultado de esta estrategia es provocar una fuerte sensación gestáltica en el espectador, por lo que la experiencia del observador se vuelve compleja aunque no lo sea la forma. Rosalind Krauss observa que nuestra experiencia con el cuerpo es la que nos hace observar una diferencia, que será el significado escultórico. Por ejemplo, en el claro caso de *L-Beans*, en cada una de las formas se produce una experiencia distinta al ser observada por el espectador y esa

diferencia es la que crea el *significado escultórico*, que surge en el exterior de la obra, en el ámbito de lo público.²²⁰

La obra carece de un interior complejo que provoque una imagen ilusionista y la forma es rápida de percibir. Lo real, presente desde el *ready-made*, dará cuerpo a toda esta teoría continuando su investigación.

La obra de Morris es entendida como un dispositivo de relación y experiencia, afirma Hernández Navarro, y explica cómo el sentido y el significado se manifiestan en el espacio exterior, la experiencia es pues cinestética, surge por medio del movimiento del cuerpo y también es una experiencia mental, y esto es lo verdaderamente importante pues el significado se crea desde los desajustes entre lo concebido y lo experimentado.²²¹

Frente a la escala desbordada que se impone en los grandes lienzos expresionistas, Morris reivindica una obra que establezca una medida con el cuerpo. Esta conciencia del cuerpo sumergido en el mundo, derivada de los escritos de Merleau-Ponty, le lleva a concebir al espectador como agente activo en la obra.

La conciencia del espacio de la obra le encamina a investigar cada vez más desde el objeto hacia el contexto, profundizando en el ámbito de la percepción en el espacio que rodea la obra. El objeto, al perder importancia en sí mismo, prioriza su tiempo y su lugar específico, siempre cambiante, siempre distinto como es toda experiencia. De aquí al *Site Specificity*²²² no hay nada. La obra ya no se entenderá como un objeto aislado, un objeto fantasma exento de conexiones, sino que se relaciona con el espacio circundante; en primer lugar, con la arquitectura en su espacio exterior: rompiendo la lógica del espacio modernista pues no está en un espacio-tiempo indefinido, ausente.

²²⁰ M.A. Hernández Navarro, *op.cit.*, p. 44.

²²¹ *Ibidem*, p. 45.

²²² *Ídem*

Entre 1964 y 1967, el arte minimalista llega a su cima, como afirma James Meyer. Las exposiciones colectivas como *Black, White and Gray* (fig. 30) presentaron al minimalismo como una nueva sensibilidad «fría» que se estaba gestando. Esta exposición, fue comisariada por Samuel J. Wagstaff. En ocasiones se ha catalogado como la primera exposición minimalista. En la muestra se incluían obras de Robert Morris, Anne Truitt y Dan Flavin, junto a ellos artistas *pop* como Andy Warhol y Roy Lichtenstein, y los predecesores Robert Rauschenberg y Jasper Johns.

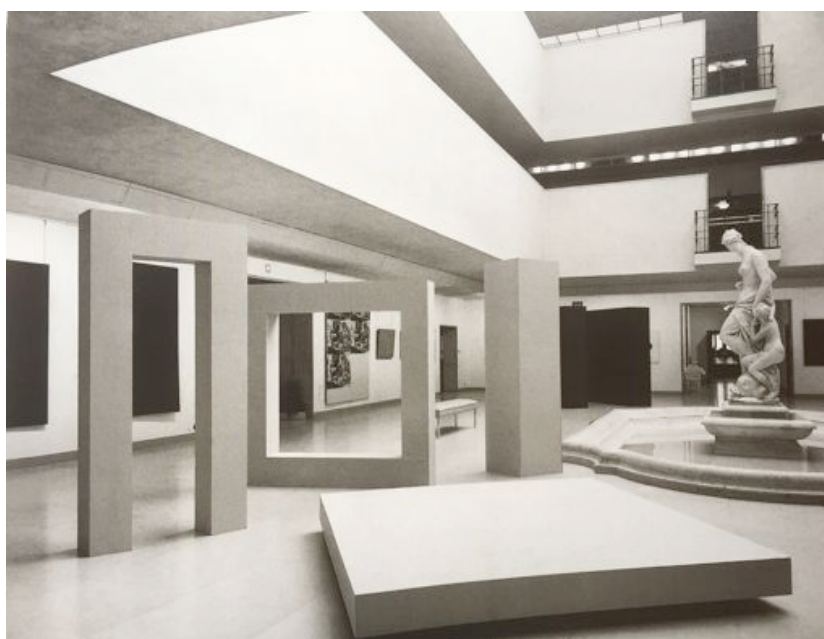


fig. 30. *Black, White, and Gray*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1964, vista de la exposición

La exposición también contaba con la participación clave de Tony Smith con la obra *Die* (Morir) (1962). El cubo negro, fabricado por obreros siderúrgicos profesionales, carece por completo de todo gesto personal del artista. Su escala entra en relación directa con la medida humana al igual que las obras de Morris de este periodo. Todas las obras presentadas en este año, 1964, coinciden con esta ausencia de color, todas eran negras, grises o blancas, tal y como Morris defiende en *Notas sobre la escultura, Parte I y II*, argumentando que el color es ajeno a la propia

escultura, a su naturaleza física. En esta etapa Robert Morris construyó piezas de contrachapado de un color gris uniforme y cubos de espejo.

En 1965 se presenta la exposición *Shape and Structure*, comisariada por Henry Geldzahler, Barbara Rose y Frank Stella. Entre los artistas figuran Carl Andre, Walter Darby Bannard, Larry Bell, Charles Hinman, Will Insley, Donald Judd, Robert Morris, Robert Murray, Neil Williams y Larry Zox. La exposición se realiza después de que Donald Judd y Robert Morris hayan expuesto individualmente en la Green Gallery y Dan Flavin y Carl Andre también hayan presentado su obra individualmente. Los trabajos tridimensionales comparten ciertos puntos en común, principalmente el uso de formas geométricas elementales. Barbara Rose plasmó en el catálogo de esta exposición, *Shape and Structure*, algunas de las ideas que posteriormente manifiesta en *ABC Art* (1965) definiendo el arte minimal o *cool art*, con la cualidad de que eran objetos literales, que hacían referencia a sí mismos.

Según Ana M^a Guasch, los “...volúmenes autónomos, indivisibles y perceptibles en su integridad”²²³ de Robert Morris son volúmenes que se adaptan plenamente al espacio expositivo, lo que anunciaba los *environments* minimalistas. Los objetos específicos y la presencia reiterada del objeto en Flavin “altera las estructuras espaciales en un deseo de llegar al grado cero de su significación.”²²⁴

En octubre de 1964, después de regresar de Düsseldorf donde estuvo preparando piezas para una exposición en Galerie Alfred Schmela, Morris fue invitado por Richard Bellamy para exponer en la Green Gallery. La galería estaba situada en West 57th Street, en Nueva York, y estuvo dirigida por Richard Bellamy desde 1954 hasta 1965, año en que cerró. En la temprana década de los 60 fue uno de los lugares más innovadores, donde exponían artistas emergentes y otros ya establecidos como Mark di Suvero, Donald Judd, Morris, Claes Oldenburg, Larry Poons, James Rosenquist y George Segal.

²²³ Ana María Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Cultura Artística 11, Barcelona, Ediciones del Serval, 1997, p. 162.

²²⁴ *Ibidem*, p. 168.

Morris preparó para su primera individual en la Green Gallery (fig. 31) siete piezas, *Untitled*, fabricadas en madera, de fácil elaboración, opuesta al concepto de obra única. Sus piezas podrían ser refabricadas en cada instalación. Lo barato del material y su lógica de obra múltiple y reproducible obviaba lo “original”.

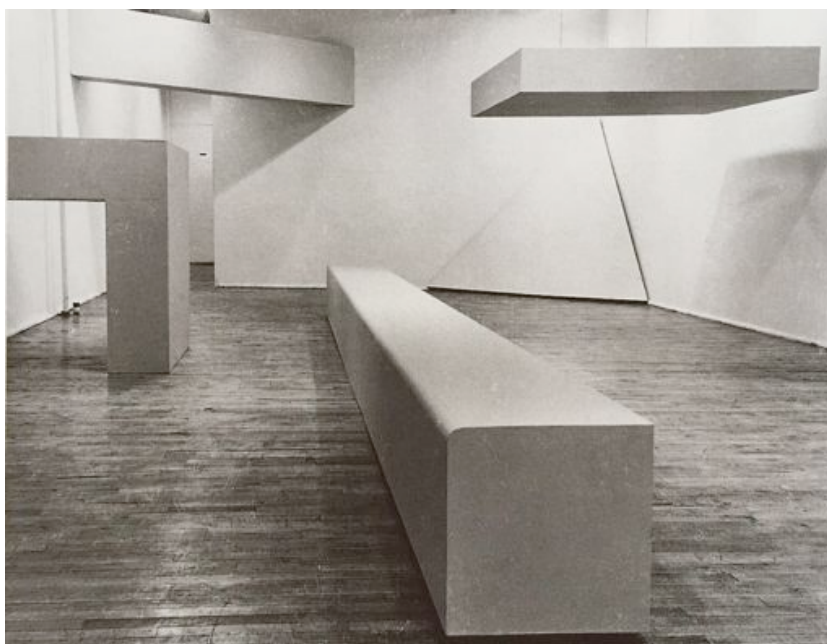


fig. 31. Robert Morris, vista de la instalación en la Green Gallery, Nueva York, 1964.

En la exposición, la segunda realizada en Nueva York, Morris exhibe las obras *Untitled (Cloud)*, una plancha suspendida a la altura del ojo; *Untitled (Corner Bean)*, una viga abarcando la esquina de la galería; *Untitled (Corner piece, fig. 33)*, un tetraedro o tablero regular en la esquina de la habitación; *Untitled (Floor Bean)*, una viga semirectangular que discurre a lo largo del suelo de la galería; *Untitled (Table)*, una pieza angular formada por un ángulo de 90° ; y *Untitled (Wall Floor Slab, fig. 34)*, un plano inclinado sobre la pared.

Todas las obras estaban dispersas en el espacio de la galería, permitiendo un diálogo con la arquitectura y con el observador. Las piezas eran un banco de experimentación acerca de sus teorías sobre la percepción. Un deleite para el espectador que se convertía en experimentador activo. La elección del material, la

madera contrachapada, creaba piezas huecas que desarrollaban un importante aspecto en su concepción de lo público. La escala humana presente en todas las obras, la fabricación y la geometría eran notables.

Untitled (Mirrored Cubes, 1965, fig. 32) es una continuación de este trabajo, reflexionando en *Notas sobre la escultura* sobre la importancia de la percepción, el objeto unitario y el uso del color. Las obras eran cubos de plexiglás y espejo realizados en diferentes tamaños, originalmente de 53.3 x 53.3 x 53.3 cm, 21 pulgadas, para ser expuestas en la Green Gallery. Sin embargo, según Annette Michelson, eran tres cubos de 93 pies, 91.5 cm, dispuestos a 6 pies de distancia entre sí, es decir: dos veces su medida, y así se reproducen en el catálogo de su retrospectiva en Washington y Detroit en 1969 y 1970, donde fueron nuevamente reconstruidas las piezas. Por otro lado, en el catálogo del Whitney Museum, se reproducen como cubos de 71 cm. El artista, en una carta de 1974, reconoce que hizo tres o cuatro versiones. Probablemente tres porque era su límite habitual. En 1971 realizó una versión de la obra para la Tate Gallery en Londres, originalmente para el jardín, pero en 1976 se reconstruyó la pieza, con su permiso, con materiales más “permanentes”, con acero pulido y metalizadas en 1974 para Sonnabend Gallery. En cualquier caso la variabilidad del tamaño es significativa: por un lado, juega con el espacio y el tamaño de la circulación alrededor de la obra, inventándose una regla que también rompió; por otro lado, el cubo, que originariamente es hueco y falso, se va volviendo pesado y mayor a medida que pasa el tiempo y el mercado del arte lo engulle como un producto a consumir. Su primera regla, que fueran destruibles y reproducibles, se cumple en parte. Posteriormente, en Turin, se proyectó fabricar los cubos para la Galería Sperone, pero según el artista no se llegó a fabricar.²²⁵

La obra instalada en el exterior de la Tate Gallery creó una nueva reflexión en el contexto del arte pues, siendo aquello que estaba frente al edificio y en el paisaje,

²²⁵ «Robert Morris, “Untitled” 1965, reconstructed 1971», *Tate*, s.d., <http://www.tate.org.uk/art/artists/robert-morris-1669>

no era ni arquitectura ni paisaje. Sus espejos, abiertos y reflectantes, difuminan los límites imperceptibles de la forma y crean un nuevo paradigma.

Ambas obras son, como analiza Rosalind Krauss, un ejemplo preciso para lo que será el discurso de la escultura:

“Los ejemplos más puros que se recuerdan de principios de la década de 1960 son dos obras de Robert Morris. Una de ellas fue expuesta en 1964 en la Green Gallery: una serie de unidades cuasi-arquitectónicas cuya entidad como escultura se reduce casi por completo a la simple determinación de que son lo que hay en la habitación que no es realmente una habitación; la otra es el montaje al aire libre de las cajas especulares, unas formas que sólo se distinguen del lugar en que se encuentran porque, pese a establecer una continuidad visual con la hierba y los árboles, no forman realmente parte del paisaje.”²²⁶



fig. 32. Robert Morris, (*Cajas especulares*), 1965

Las formas geométricas, unidades elementales en el espacio interior de la galería y *Untitled (cajas especulares)* montadas al aire libre, manifiestan una doble negación:

²²⁶ R.E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, op.cit., p. 295.

ni son arquitectura ni paisaje, establecen una continuidad en el espacio pero también crean una duda, una incertidumbre al espectador que las percibe: la cuestión de la escultura es qué es, dónde se ubica, cuál es su lugar.

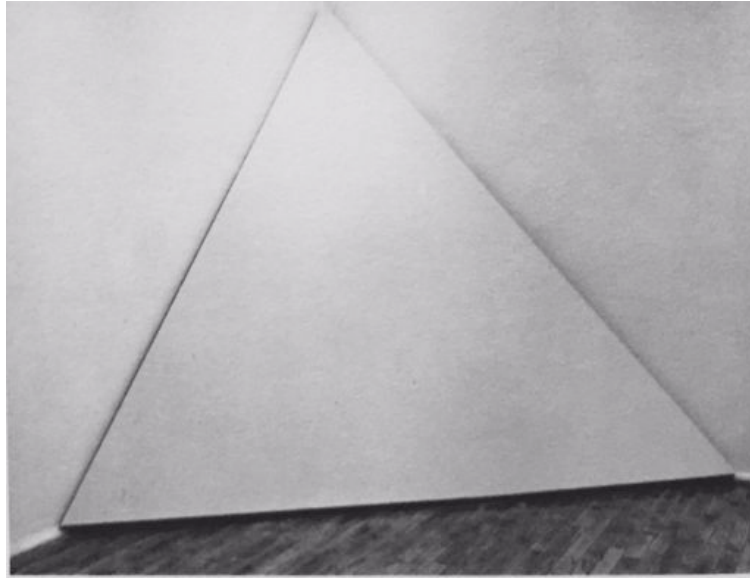


fig. 33. Robert Morris, *Untitled (Corner Piece)*, 1964, contrachapado de madera pintado, 198,1 x 274,3 cm

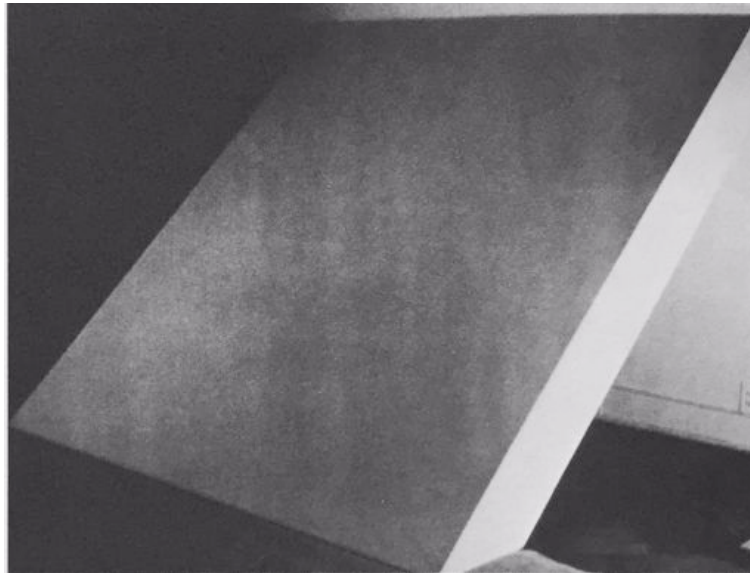


fig. 34. Robert Morris, *Untitled (Wall/Floor Slab)*, 1964, contrachapado de madera pintado, 248,9 x 248,9 x 30,5 cm

Estas obras elementales geométricas que Morris investiga, con todo un amplio repertorio de posiciones y formas, busca la participación con el espectador como ente que le da la existencia, que crea el significado y el sentido. Su extrema simplicidad, eliminando todo detalle, su carácter hueco, su ensimismamiento, hace que sea el espectador el que cree la consciencia sobre la obra. Para ello el cuerpo humano y la escala humana de la forma intentan establecer ese contacto, esa comunicación con el observador a través de la más pura experiencia del espacio, espacio que rodea la obra, espacio que envuelve al espectador, espacio fenomenológico donde el tiempo es una extensión primordial de la experiencia.

“En la medida en que la escultura no deja de establecer una analogía con el cuerpo humano, la obra de Morris remite al significado proyectado por nuestros propios cuerpos e interroga acerca de las relaciones de ese significado con la idea de una privacidad psicológica. Él está sugiriendo que los significados que producimos —y expresamos a través de nuestros cuerpos y nuestros gestos— dependen enteramente de los otros seres a quienes nos dirigimos y de cuya visión de esos signos dependemos para que tengan sentido. Está sugiriendo que la imagen del yo como un todo cerrado (transparente sólo para sí mismo y las verdades que es capaz de formular) se desmorona ante el acto que nos conecta con los otros yos y las otras mentes. Las vigas en forma de L de Morris revelan en cierto modo esta absoluta dependencia de la intención y el significado con respecto al cuerpo en el momento en que éste emerge al mundo en cada uno de sus movimientos y gestos externos y particulares; es decir, del yo entendido únicamente dentro de la experiencia.”²²⁷

Ahora bien, para Michael Fried, la inserción de la temporalidad en la experiencia de la escultura en el tiempo real, convierte a las artes en una modalidad del teatro.

²²⁷ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, *op.cit.*, p. 261.

Para Morris, espacio y tiempo van ligados a la experiencia, no son disolubles, quizás esto justifique sus variables, sus cambios constantes.

Evidenciando el concepto del tiempo, el continuo cambio y su influencia, Morris construye en 1967 el conjunto de obras conocidas como *Permutation* (fig. 35), poniendo de manifiesto cuestiones en las que profundizará en 1966 con *Continuous Project Altered daily*.



fig 35. Robert Morris, *Untitled (Stadium)*, 1967, fibra de vidrio, 120,7 x 215,9 x 120,7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection.

La obra se expuso el mismo año en Leo Castelli Gallery, en Nueva York, explorando la noción de permutación con cada una de las ordenaciones posibles de los elementos del conjunto de módulos. Las piezas, pintadas en gris neutro como en los inicios del minimalismo, están realizadas en fibra de vidrio, material que Eva Hesse utilizaría después ampliamente y que sustituye al contrachapado de madera por su maleabilidad y estabilidad.²²⁸

Al igual que en otras obras anteriores, la experimentación del espectador y el espacio son fundamentales para crear una buena *gestalt* aunque, esta vez, abierta a

²²⁸ Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem : [Exhibition] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994*, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 180.

un cambio constante; de nuevo aflora la idea de una obra no cerrada en sí misma, no definida. Todo está en cambio, todo es *fluido*: ahora la *gestalt* depende de factores como el ángulo de visión, la luz, el tamaño de la habitación... en definitiva, de la provisional naturaleza de las formas. Esto es una innovación que refuerza en profundidad el paralelismo entre el objeto y el cuerpo que lo observa, los cuales son igualmente sujetos de las contingencias de la existencia psíquica en el espacio²²⁹ y el tiempo: la naturaleza cambiante.

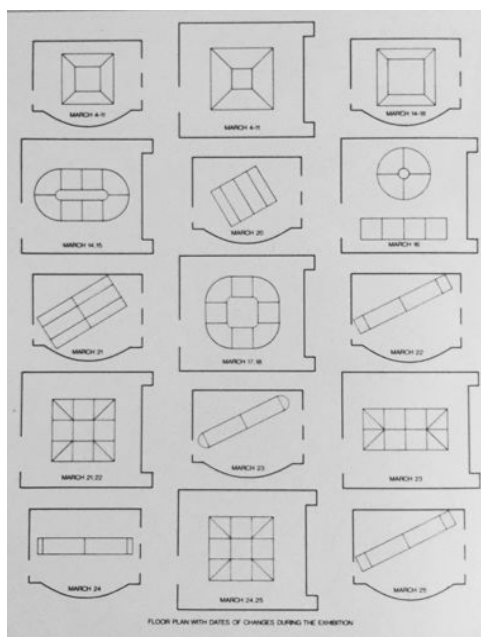


fig 36. Floor Plan with Dates of Changes During the Exhibition, 1967, (para *Untitled [Stadium]*). Litografía.



fig 37. R. Morris, *Untitled (Stadium)*, 1971, instalación exterior permanente, 1,37 x 6,71 x 6,71 m. Philadelphia
fig. 38 y 39. R. Morris, *Untitled (Stadium)*, 1967, dos configuraciones diferentes de cuatro unidades.

²²⁹ *Ídem*

El desmembramiento del armazón interno de la escultura provoca, tal y como analiza Krauss, la creación de la noción de exterioridad de la obra:

“Al concentrarse en el momento en que la obra aparece en un espacio público, Morris contradice la manera en que la escultura tradicional entiende esa superficie como reflejo de una armazón o estructura preexistente, interna. En sus esculturas hechas con módulos de fibra de vidrio en el año 1967, crea un tipo de estructura (Fig. 199a, b y c) desprovista de orden interno estable, pues cada una de las esculturas puede ser (y fue) continuamente recompuesta. Por tanto, la noción de una rígida armazón interna que podría reflejar el propio yo del espectador —completamente formado antes que la experiencia— se va a pique ante la capacidad de las partes separables de desplazarse, de formular una noción del yo que existe sólo en *ese* momento de exterioridad dentro de *esa* experiencia.”²³⁰

En consecuencia, la obra desafía la noción de interioridad y de significado interior de la escultura, su movilidad y reconstrucción constante dan pie a experiencias continuamente distintas, la noción de experiencia previa del espectador también se diluye. Este tipo de obras cambiantes son el paso previo a la ruptura de la forma que se da en las piezas de fieltro de la *Anti-forma*, y que también dirige su evolución hacia las obras procesuales cuestionando siempre la idea de obra cerrada y perfecta, la idea de obra finalizada en el tiempo.

La disolución

En el camino hacia la disolución de la forma, encontramos *Untitled (Quarter-Round mesh)* (1966, fig. 40). En ella, el desvelamiento del interior de la obra es evidente. La

²³⁰ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 261.

malla como material transparente, evidencia la falta de interior de la obra y desvela el interior modernista deshabitado. La obra, patinada en negro, presenta una forma toroide, ahora el compacto cubo minimalista, geométrico y sólido, se ablanda en su masa, al igual que *Untitled (Square Donut, 1967, fig. 41)*, la forma ya no se presenta como una *gestalt*, como una idea sólida, platónica, preestablecida, sino como una nueva insustancialidad²³¹ y transparencia dan presencia a la forma, al tiempo que lo orgánico adquiere presencia. La pieza, fabricada por Alfred y Donald Lippincott en su fábrica de Connecticut, presenta la forma de un toroide con una superficie o sólidos generados por la revolución de un círculo, u otra sección cónica, sobre cualquier eje.

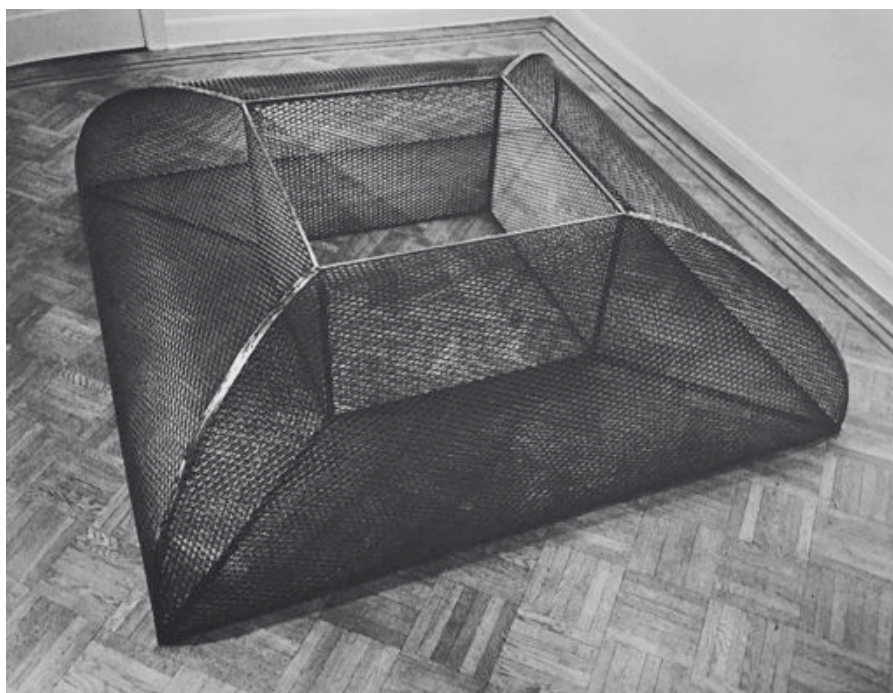


fig. 40. Robert Morris, *Untitled (Quarter-Round Mesh)*, 1966,
malla metálica, 78,7 x 276,9 x 276,9 cm

²³¹ R. Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *op.cit.*, p. 188.

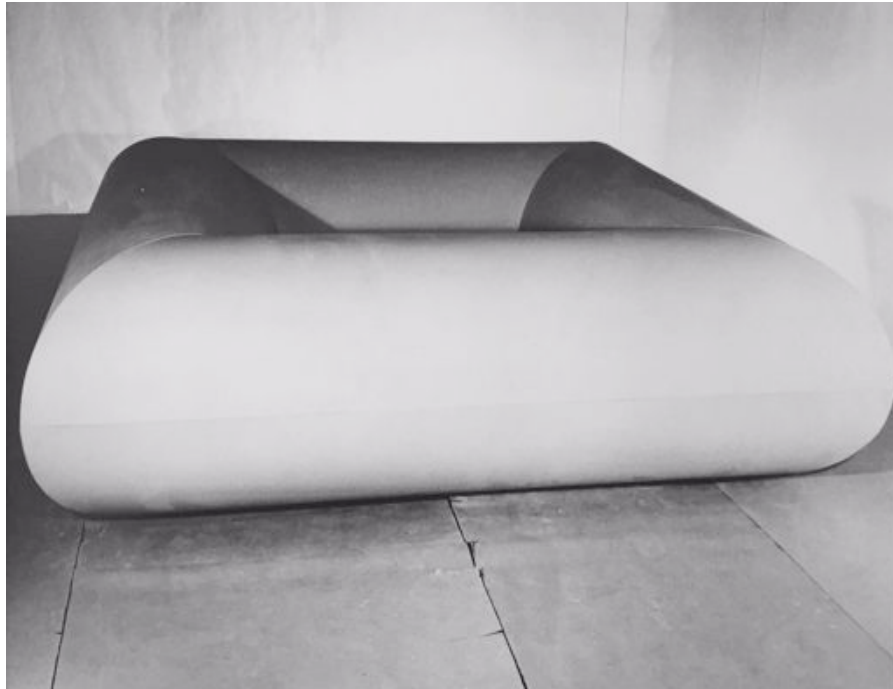


fig. 41. Robert Morris, *Untitled (Square donut)*, 1967,
aluminio, 1,12 x 3,66 x 3,66 m.

La malla utilizada como material generador de un objeto transparente, rechaza el espejismo de los cubos de cristal, *Untitled (Mirrored Cubes)* (1966). Un nuevo campo de posibilidades se abre con la transparencia, la densidad y acabado del material. Hay un contraste entre la rígida geometría y los trabajos de desorientación visual que desarrollará después, especialmente en *Labyrinths* (1970).

El papel de la luz, la desorientación visual y el uso del metal creando una obra abierta se aprecia también en *Untitled (Floor Grid)* diseñada en el 68 y fabricada en aluminio en 1979 (fig. 42). Concebida en el año en que escribió *Anti-Form*, muestra una forma imprecisa y horizontal, una superficie geométrica recorre el espacio en sus casi 8 x 7 metros de un modo un tanto plano, repetitivo y laberíntico. La atracción por los elementos geométricos flexibles e impenetrables le llevará a los laberintos y, la horizontalidad heredada de Pollock, a sucumbir al espacio con una nueva estrategia que desarrollará en la *Anti-forma*.

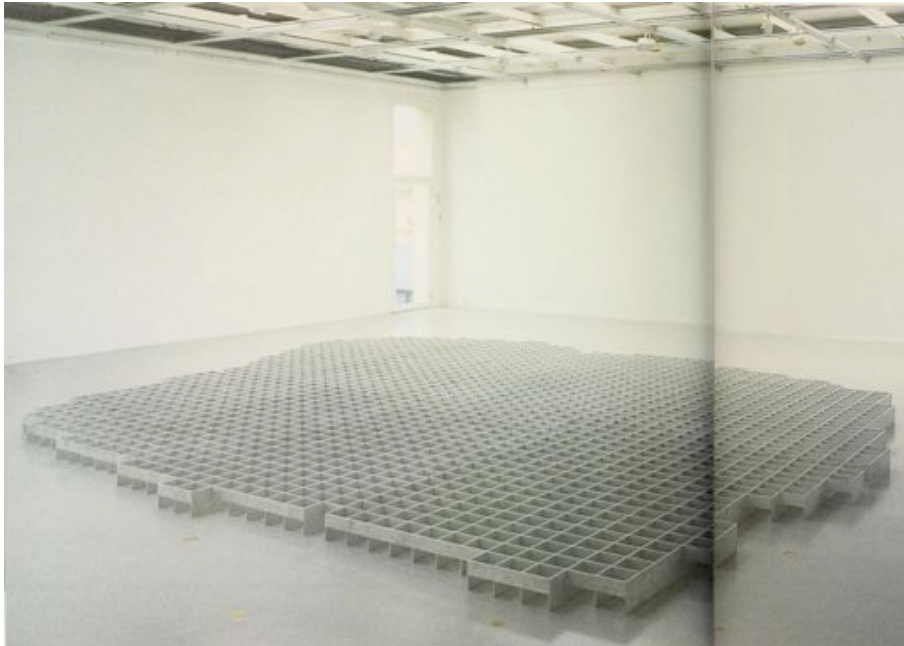


fig. 42. Robert Morris, *Untitled (Floor Grid)*, 1979, aluminio, 0,27 x 7,62 x 6,71m x 3,66m.

12.13. La *Anti-forma*

En 1968, Robert Morris publica en la revista *Artforum* el artículo *Anti-Form* dejando atrás los conceptos del *minimal art* para adentrarse, siguiendo su propia evolución personal, en la *Anti-forma*, término acuñado por el editor de *Artforum*, Philip Leider. El texto supone una crítica y una liberación. Por un lado, el propio desarrollo del pensamiento y la práctica del artista y demás artistas son agrupados inicialmente en torno al arte minimal. Simultáneamente, buscan superar la tradición, el ilusionismo y el idealismo o clasicismo, búsqueda ésta ejecutada a través de la propia investigación de los materiales de la forma.

En el inicio del *minimal art* surge una morfología de formas geométricas que Morris indaga, atravesando diferentes estados desde lo neutro, lo objetual y perceptual,

hacia lo permutable, lo procesual y cambiante: hacia la *Anti-forma*. Paulatinamente la forma manifiesta su fluidez, su gravedad y la fisicidad de sus materiales. Esta evolución que va de lo perdurable a lo efímero, de lo fijo a lo móvil, la apreciamos claramente en la obra y en la trayectoria de Robert Morris. La falta de interés en formas y órdenes duraderos, llevarán al artista a trabajar con el azar, lo casual y lo imprevisto. Lo significativo de todo ello, el objetivo de su proceso artístico, es que la obra se enfrenta a la forma estética que ya no es como tal un fin. El azar, el derrame, el amontonamiento, un giro, son algo pasajero, mutable como lo es el material y como lo es todo.

En el arte del objeto, arte minimalista, *literalista* o *ABC Art*, la invención de nuevas formas viene dada por toda una morfología de formas geométricas, abstractas, derivadas de la forma pura. Formas que encontramos en la naturaleza y que la geometría describe. Su lenguaje es, en cierto modo, universal y posee una larga historia.

En el arte de objeto, según Morris, la obra se centra en la particularización de las formas generales utilizando una gran variedad de escalas, materiales, proporciones y ordenaciones. Sin duda, la repetición y secuenciación de un elemento dado es parte del juego, con el objetivo de experimentar lo fenomenológico. De ahí que la escala sea un medio de transformación y experimentación. Pero la escala, que en la mayoría de los casos conlleva la ampliación del tamaño del objeto, pone el énfasis también en la relación del objeto con la arquitectura. Con ello, toda relación del hombre con su entorno construido sale a la luz. Postes, columnas, edificios que se sintetizan en formas puras como resume Le Corbusier: el rectángulo, por ejemplo, que tanto utiliza Morris, tiene un largo recorrido histórico, su gran desarrollo no sólo es arquitectónico.

Morris señala la eficacia del rectángulo y el ángulo recto ya que desde las primeras construcciones de postes y dinteles se conoce. Y explica: "...su eficacia no tiene paralelo para construir con materiales rígidos, estirar una pieza de lienzo, etc. Esta

utilidad generalizada ha llevado al rectángulo a la arquitectura, la pintura, la escultura, los objetos.”²³²

De igual modo, señala el peculiar desarrollo de estas formas en la esfera artística, bien porque sean fáciles de aprehender, de percibir su totalidad, bien por su notable sencillez.²³³ Característica ésta que dotará a la forma geométrica de una lógica interna. Su fácil manipulación, su simplicidad y su rápida elaboración y firmeza visual y física, la dotan de una lógica funcional y estructural que la califican como lo bien realizado, construido ó producido. Sin embargo, Morris señala en su escrito:

“Pero sólo en el caso del arte del objeto han llegado las formas cúbicas y rectangulares tan lejos en la definición final de la obra. Es decir, se ha erigido en una configuración autosuficiente más que en un elemento relacional. Conseguir una forma cúbica o rectangular es construir de la forma más sencilla, más razonable, pero es también construir bien.”²³⁴

En este sentido el orden, lo bien realizado y lo bien construido, no sólo se presenta como un objeto o una imagen de *buena gestalt*, de buena forma, sino que también es síntoma de orden frente al caos ya que, incluso en el caos, encontramos una estructura de orden.

El caos y el orden son extremos de un comportamiento fluido. También resuena cierta simbología religiosa, del bien frente al mal, de lo finito frente a lo infinito, de lo apolíneo frente a lo dionisiaco. En este sentido también lo correcto, lo bien construido, se enfrenta al caos, a lo subjetivo e irracional. Curiosamente, Morris

²³² Robert Morris, “La Anti-forma”, *Artforum*, Vol.6 nº8. Abril, 1968, pp 33-35. En: Richard Armstrong, Richard Marshall (ed), *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975*: [exposición]: Madrid, 23 de mayo - 31 de julio, 1986, Palacio de Velázquez, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986, p. 55.

²³³ *Ídem*

²³⁴ *Ídem*

atraviesa estos dos extremos: en oposición al expresionismo abstracto surge el arte minimal y su lógica interna le lleva de la forma pura a la *Anti-forma*.

Muchos de los artistas englobados bajo el término del minimalismo, no se han identificado bajo esta designación. Lo cierto es que confluyeron en un punto, con situaciones y preocupaciones paralelas pero, si se estudia a fondo su trabajo, no tienen afinidades.²³⁵ Las semejanzas entre otros minimalistas son tantas como las diferencias, y, de hecho, estas semejanzas se transforman cuando se hace una lectura profunda de las preocupaciones de cada uno de los autores.

Aparentemente, esta búsqueda de combinaciones puramente geométricas nos lleva al imperativo de la "*cosa bien construida*". Así, se resolvió por un lado la colocación y composición asimétrica y, a la vez, también se descartaron todos los materiales no rígidos. Obviamente hay otros factores como la ordenación en serie, la repetición y la factura industrial que se identifican con el arte minimal. Sin embargo, lo realmente enigmático de esto, más allá de la razón, es la estructura interna que se deriva de cualquier orden impuesto o estructura. Y así lo expresa Morris:

“Lo que sigue siendo problemático en estas combinaciones es el hecho de que cualquier orden de las unidades múltiples es un orden impuesto que no tiene una relación intrínseca con la fisicidad de las unidades existentes.”²³⁶

Sin embargo, Donald Judd, busca un orden, una lógica *fluida* en la disposición de sus elementos múltiples: la que aporta el orden del número de oro; por ello, la distancia entre los elementos es proporcional a este número. Del mismo modo, utilizando una medida fluida, Le Corbusier creó su cinta métrica basada en las medidas del cuerpo humano. Como sabemos, al multiplicar o dividir por un número infinito π (pi) el resultado es una medida con décimas infinitas, un número no finito que se

²³⁵ M.A. Hernández Navarro, *op.cit.*

²³⁶ Robert Morris, “La Anti-forma”, *Artforum*, Vol.6 n°8. Abril, 1968, pp 33-35. En: R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, p. 55.

asemeja al orden del universo, un número que está relacionado con la armonía entre las partes.

Influenciado por este carácter en cuanto a lo fluido como concepto y práctica artística, Morris nos explica en *la Anti-forma* esta estructura u orden, precisamente a partir de las relaciones que establecen entre sí las combinaciones, organizaciones permutadas y demás seriaciones. Y así manifiesta:

“...La dualidad viene dada por el hecho de que más allá de las cosas físicas actúa un orden, cualquier orden. Probablemente ningún arte puede resolver esto por completo, pero algunos, como el de Pollock, están cerca de conseguirlo.”²³⁷

Magistralmente, Pollock consigue establecerse en esa dualidad entre el caos y el orden, sin perder de vista la propia fisicidad, el medio pictórico. Su proceso de elaboración desvela la estructura del caos y el control que obtiene de la propia investigación pictórica y del dominio del medio. Sin duda, sin la horizontalidad no se hubiera conseguido.

Para Morris, tanto las obras minimalistas, desde su punto de vista conceptual, como las obras del expresionismo abstracto, no ofrecen ninguna diferencia ya que ambas particularizan ciertos supuestos generales referentes a las formas que provienen de la tradición europea. Es decir, continúa con las formas estéticas generales, continúa con la idea de que las relaciones deben ser fundamentales. Los problemas generados en torno al cubismo, la relación figura-fondo, el ilusionismo, la tradición pictórica europea... son la base de estas relaciones. Pero el momento de ruptura de esta tradición se da en la década de los 60 en el arte norteamericano donde se buscan alternativas a la tradición, investigando el medio y el material, y se proponen alternativas que modificarán el significado del arte de modo que las

²³⁷ *Ídem*

relaciones entre los elementos ya no son el eje sobre el que gira la obra.²³⁸ Y así Morris defiende que:

“...el arte europeo, desde el cubismo, ha sido una historia de permutación de relaciones en torno a la premisa general de que las relaciones deben seguir siendo fundamentales. El arte norteamericano se ha desarrollado descubriendo sucesivas premisas alternativas para su elaboración.”²³⁹

Pollock se impone como artista que ha sabido reconocer la fluidez a través del proceso. Igualmente, afirma Morris, que sólo Pollock pudo recuperar “el proceso y aferrarse a él como parte de la forma final de la obra. La recuperación del proceso por parte de Pollock supuso un profundo replanteamiento del papel tanto de los materiales como de los instrumentos que reconoce la fluidez de la pintura.”²⁴⁰

Esto le lleva a un profundo replanteamiento de la importancia del medio, los materiales y sus instrumentos, remarcando la fluidez de la pintura. Como medio que es, la pintura transforma y controla la materia. Paralelamente, el estudio del medio deviene reconocer las tendencias y propiedades intrínsecas de la materia. Aquí la búsqueda y reflexión del medio pictórico le lleva a dilucidar sobre sus propias características, entre lo visual y lo físico.

Para Pollock y para Louis, están muy presentes tanto las cualidades físicas como visuales de la pintura. Morris va más allá y señala el relieve y la repercusión de las propiedades físicas, fluidas, de la pintura pues, al fin y al cabo, lo óptico es el resultado de lo fluido, y lo visual es el resultado del proceso de creación donde lo fluido es una condición propia del material, algo real.

²³⁸ *Ídem.*

²³⁹ *Ídem.*

²⁴⁰ *Ídem.*

Cuando Morris reflexiona sobre la perpetuación de la forma, nos habla al fin y al cabo de la contradicción latente en la propia elección de la forma, condicionada en este caso por el material, no rígido, cambiante. Sin embargo Morris, como gran pensador que es, nos remite a esta doble condición. Se halla la necesidad de eternidad, de fijar la forma y la necesidad de que sea perdurable en el tiempo. Esta cualidad es una idealización clásica, pues es una condición antigua de la escultura. No sólo es la necesidad de monumento, de mensaje público-político, es el anhelo de que la forma, lo construido, perdure y permanezca en el tiempo.

Si bien es cierto que una de las primeras funciones de los dólmenes fue funeraria, también es cierto que hay un deseo de perpetuar la forma, pretensión por parte tanto del espectador como del creador, que está relacionado con la noción de posesión.

Forma y función se mezclan para edificar este idealismo o clasicismo y así lo manifiesta Morris:

“La forma no se perpetúa por los medios, sino por la preservación de unos fines idealizados separables. Se trata de una empresa anti-entrópica y conservadora, que explica por qué la arquitectura griega cambió la madera por el mármol y siguió pareciendo igual o por qué los bronceos cubistas presentan ese aspecto con sus planos fragmentados. La perpetuación de la forma es mero idealismo.”²⁴¹

De nuevo la forma bien construida limita la expresión en tanto que exige materiales eficaces que logren proveer de una forma dada a la escultura. Por ello, la limitación se instaura en la propia condición del objeto de arte, siendo los materiales rígidos e industriales los empleados en el *minimal art*.

²⁴¹ *Ídem*

El cambio de paradigma hacia el uso de otros materiales no rígidos lo inicia Claes Oldenburg, siendo uno de los primeros en utilizar materiales blandos. Al igual que Pollock, los artistas reconsideran la utilización de los instrumentos en relación con las propiedades de las materias, creando toda una suerte de nuevas relaciones que derivan en el campo expandido de la escultura a través de la *Anti-forma*.

Las posibilidades creativas se amplían en esta dirección ya que la forma es puro laboratorio de experimentación. Lo esencial no es la obra acabada, el objeto estético, sino que ahora lo fundamental es la búsqueda y averiguación de las cualidades intrínsecas del medio. En el proceso, los posibles caminos de investigación son amplios y las vías abiertas se bifurcan. En ocasiones se sustituye la elaboración de las piezas, "las cosas"²⁴², por la elaboración del propio material. Este cambio es muy notable, pues es una investigación muy presente en toda la creación actual.

El interés y la trascendencia de la gravedad, por ejemplo, se manifiestan en muchas obras de esta etapa. Los fieltros de Morris son un claro exponente de ello. Pero la deriva que después toma la obra de Serra es asombrosa. Su interés por las cualidades intrínsecas de los materiales le llevará a manifestarse de un modo eminentemente fluido. Morris subraya este cambio de actitud también por la relevancia que toma el propio proceso, donde la obra no está concebida *a priori* y son el azar y las propias condiciones del medio los agentes que la constituyen, y así afirma Morris:

"A veces se realiza una manipulación directa de un determinado material sin utilizar instrumento alguno. En estos casos, las consideraciones sobre la gravedad resultan tan importantes como las consideraciones sobre el espacio. El interés por la materia y la gravedad

²⁴² *Ibidem*, p. 56.

como medio conduce a formas que no han sido proyectadas de antemano.”²⁴³

Por otro lado, respecto al amontonamiento aleatorio que aparentemente le dota de un aspecto impreciso, de *no gestalt*, donde la forma se confunde en el espacio sin una clara *gestalt*, es síntoma de la *Anti-forma*, de lo no definido. En cierto modo, toma una apariencia descuidada. Así, el azar, en cierto sentido supone una recuperación del espíritu vanguardista del dadaísmo, dejando a la casualidad y al azar la forma aparente. Se rechaza de algún modo la configuración o reorganización predeterminada y así declara:

“El desinterés por unas formas y unos órdenes duraderos preconcebidos para las cosas es una animación positiva. Forma parte de la negativa de la obra a seguir una forma estética enfrentándose a ella como un fin prescrito.”²⁴⁴

En cierto modo se da un rechazo o superación del formalismo greenbergiano, pero también una naturalización de la experiencia artística. Esta búsqueda de lo real, lo literal, del material y su medio, se desvía del arte *minimal* en cuanto a que abandona el sentido y veneración por la buena forma en favor de la no forma. Si la pintura es pintura fluida, se desenvuelve por el espacio, la escultura convertida en muchos casos en instalación también experimenta, investiga e indaga en el espacio y el tiempo.

En contra de las estructuras minimalistas de repetición, donde el orden viene impuesto por la lógica idealista del *a priori*, ahora la pauta es el azar, el cual viene determinado por las propias condiciones físicas del material.

²⁴³ *Ídem*

²⁴⁴ *Ídem*

12.14. Lo procesual, la pérdida de rigidez

En la década de los sesenta se produjo en Norteamérica una reconceptualización sin precedentes en el campo de la escultura. Se creó un nuevo campo que implicó, precisamente, la investigación práctica iniciada con el *minimal art*. El campo expandido de la escultura, el nuevo territorio para el arte, se sedimenta gracias a la investigación del medio, la reflexión sobre lo tridimensional se convierte en centro del debate artístico. En este sentido, la obra de Morris contribuye notablemente en la construcción de este nuevo paradigma del arte contemporáneo ensanchando el campo de acción pero desde dentro, desde la propia práctica artística.

Por medio de dicha investigación, de las obras más puramente minimalistas como de las más procesuales, Morris introdujo en el campo del arte una profunda reflexión en torno a los límites perceptuales y las posibilidades de la forma. De lo rígido a lo blando pero consolidando una forma de hacer y pensar para darnos a conocer un nuevo campo de experimentación, de creación, iniciado desde la escultura.

La obra de Morris en este periodo debe ser entendida como un mismo proceso de “naturalización” de la escultura, un proceso de simplificación, de eliminación de lo no necesario, ornamental, subjetivo..., de purga de toda artificialidad heredada de la tradición, del ilusionismo, para centrarse en lo esencial. Sin duda supuso muchas renuncias, entre otras la renuncia a la idea de genio creador, a la manufactura del artista. En un primer momento la producción recayó en el taller industrial, lo que supuso la elaboración de la obra por un operario u obrero.

Posteriormente se da una pérdida de rigidez, como sucede en las piezas de fieltro, ya que al trasladar la escultura al campo de lo real los materiales manifiestan sus cualidades, sus características reales y la gravedad, de un modo natural, actúa sobre

ellos manifestando su fluidez y el movimiento interno de las cosas. Aquí el operario u obrero hacedor, creador de la obra, es sustituido por el azar. El azar gira, envuelve y modela la forma de un modo no establecido, no estudiado *a priori*. La escultura, si se le puede seguir llamando así, se crea a sí misma. El espacio real y el tiempo real son los que modelan, los que crean *in situ* las obras.

Por ello, ha de ser entendida como profundamente corporal, en el sentido de que ofrece la posibilidad al espectador de experimentarla a través de su propio cuerpo, su medida, su escala, su experiencia del aquí y el ahora. No es de extrañar que las investigaciones sobre la percepción, la *gestalt* y la fenomenología de Merleau-Ponty formen parte de sus reflexiones teóricas y prácticas. Al mismo tiempo, el interés por el cuerpo trasciende desde lo personal a lo colectivo. Mientras la fenomenología del ver y la fenomenología del hacer laten en todo el proyecto y va tomando importancia, cada vez más, el proceso, lo fluido.

Subvertir la horizontalidad, Jackson Pollock

El gesto líquido de Pollock había atraído la atención de Morris. Cy Twombly interpretó el gesto en un sentido, Warhol en otro distinto y Robert Morris lo hace en otro sentido cuando reflexiona sobre la lógica de la *Anti-forma*. De algún modo, lo que le atrae, es la capacidad de la gravedad como instrumento. Los movimientos gravitatorios de Pollock dejan en evidencia la propia naturaleza real de lo que nos envuelve, la fuerza gravitatoria. La intensidad de esta fuerza provoca que lo que está en vertical se posicione en horizontal, provoca un movimiento, un giro y, a su vez, un cambio de percepción. Y así Krauss sostiene:

“En los cuadros de Pollock, observaba Morris, la gravedad había pasado a ser un instrumento para producir cada una de las partes de la obra, tanto por las barras desde las que se arrogaba la pintura como por el recorrido que el brazo trazaba al hacerlo. Por eso mismo, la obra de

Pollock constituía una «investigación directa de las propiedades del material en términos del comportamiento de la pintura bajo las condiciones que la gravedad impone».²⁴⁵

La esfera real que presentan las pinturas de goteo de Pollock, en su relación con la gravedad, se da al equiparar la imagen pictórica con nuestros cuerpos erguidos, al equiparar lo horizontal con lo vertical.²⁴⁶ Del mismo modo que Mondrian rompe con sus estructuras la idea de figura-fondo, pues en sus cuadros llega un momento en el que no se distingue un “arriba” ni un “abajo”, un lado izquierdo o uno derecho. Pollock, con su estructura caóticamente fluida, nos sitúa en un lugar semejante pero va más allá al provocar una desintegración del espacio, destruyendo la relación entre figura y fondo que Mondrian mantuvo como pugna. Krauss explica esta crucial relación:

“Según la psicología de la *gestalt*, la estructura de todo plano vertical refleja -como una especie de espejo- la propia organización del cuerpo, con una parte superior y otra inferior, una parte derecha y otra izquierda. Es anisótropo, nos dicen. El fondo en el que aparecerá la *gestalt* contiene *in potentia* una diferenciación interna que pone ya de manifiesto los rasgos que el cerebro proyectará en el campo visual de cara a organizar la *gestalt*: su simplicidad, su jerarquización y su dinámica en equilibrio. Por consiguiente, la *gestalt* será en cierto modo una imagen proyectiva de la resistencia, y de la victoria, de nuestros cuerpos sobre el campo gravitatorio.”²⁴⁷

²⁴⁵ R.E. Krauss, *El inconsciente óptico*, Metrópolis, Madrid, Tecnos, 1997, p. 310.

²⁴⁶ *Ídem*

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 320.

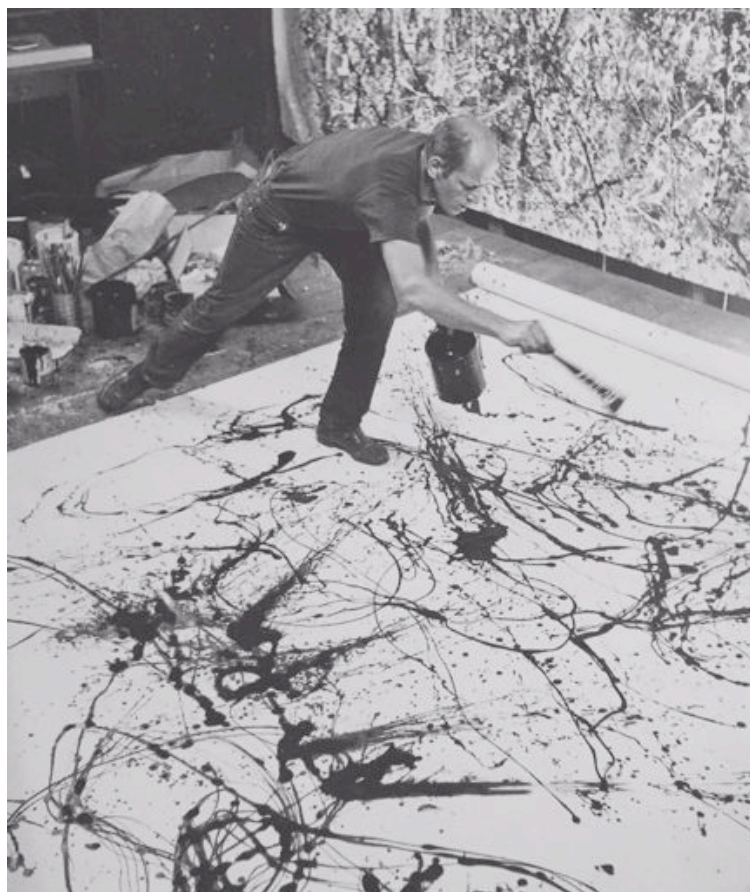


fig. 43. Hans Namuth, *Jackson Pollock pintando Autumn Rhythm*, 1950

El sentimiento de *gestalt* y de victoria de nuestro cuerpo sobre el espacio, de sentido del equilibrio, es una de nuestras más claras experiencias perceptuales para lograr estabilidad, rigidez y, al fin y al cabo, seguridad. Culturalmente también se asocia con todas las construcciones, el falo y el deseo de sobrevivir. Es el deseo de superioridad del hombre, y digo hombre, no mujer.

Significativamente, Leo Steinberg distingue entre horizontalidad y verticalidad, entre lo cultural y la naturaleza, de lo que se deduce la distinción entre lo que construye el hombre, sobre la horizontal, y lo que se desprende de la naturaleza, lo diáfano. También encontramos aquí una clara simbología entre la tierra y el aire, lo fijo y lo móvil, lo estático y lo fluido.

“Leo Steinberg, en «Other Criteria» (*Other Criteria*, Oxford University Press, New York, 1972), traza una distinción sumamente relevante entre

la dimensión horizontal de la cultura y la vertical de la naturaleza. Por lo que al arte respecta, Steinberg recodifica el primero en lo que denomina «el plano pictórico de la cama plana», y el segundo «en lo diáfano».²⁴⁸

Esta desintegración molecular de las obras de Pollock pasará a ser una clara objeción para los psicólogos de la *gestalt* pues, según sus teorías, al carecer la obra de una relación entre figura y fondo no se puede percibir, lo que actúa es el fondo, sencillamente, es clasificable. La obra se extiende por el espacio como un mar en movimiento, no hay un principio ni un fin, no hay una representación sino que es ella misma enfrentándose a sus propias cualidades, su medio, con la gravedad como instrumento.

Por otro lado, la dialéctica entre lo rígido y lo blando, entre lo estático y lo móvil se palpa en el proceso del artista. Ya en el trabajo de Rodin observamos esos restos del proceso, del cambio de estado, de las condiciones cambiantes de la materia que el artista experimenta en primera persona. La lucha por la forma, por la victoria sobre la horizontal es una cuestión constante, quizás lo significativo sea que ahora esta cuestión sea el carácter principal sobre el que gira la práctica artística. Morris capta esta idea y la desarrolla teniendo en cuenta los descubrimientos de Pollock, desvelando el impulso fluido de la forma convertida en *Anti-forma*, y Krauss así manifiesta:

“La rigidez impuesta sobre una buena parte de los materiales del arte – la tensión del lienzo, la modelación de la arcilla en el torno, la aplicación de la escayola en el molde– representa una lucha contra la gravedad, de modo y manera que lo que en última instancia concebimos como *forma* es aquello cuya verticalidad puede mantenerse intacta y, en consecuencia, como una *gestalt* aparentemente autónoma. No se trata, argüía Greenberg, de que lo él llamaba *Anti-forma*, «lo aleatoriamente apilado, lo deslavazado, lo colgado», no tuviese forma, perfil o límites

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 346.

sino que carecía de forma rígida. De ahí que no pudiera tenerse en pie, resistiendo la fuerza de la gravedad.”²⁴⁹

Este desenvolverse por el espacio de un modo fluido será la premisa que adopte todo el *process art* en muchas ocasiones. Pero a Morris le interesaba llevar más allá esta presencia a través del proceso y, si la pintura se había vuelto tridimensional, como nos decía Michael Fried, entonces era el momento.

Sin embargo la ausencia de forma, la falta de figura sobre un fondo, creaba muchas dudas pues el fondo, el espacio que se prolonga incluso fuera de los límites de la obra, era el protagonista y de ahí que Greenberg lo definiera así:

“Estas obras proyectaban algo bien diferente; desde la óptica de Arnheim, era «una especie de desintegración molecular» monótona y sin dirección alguna. No eran sino conatos de transformar en un cuadro puras menudencias de fondo, precisamente aquello que el aparato perceptivo del hombre ni siquiera ve.”²⁵⁰

Pero a Morris le atraía no sólo la horizontalidad como tal, sino la destreza de Pollock por revelar los mecanismos subversivos de la percepción. De ahí que trocear un rectángulo e incidir sobre él con cortes paralelos para demostrar al colocarlo en vertical, sobre la pared, el peso de la gravedad y su capacidad para alterar el orden impuesto sea desvelar lo fluido. Los cortes sobre la forma geométrica, sobre el plano, descubren el espacio bajo la forma, que no era ni figura ni fondo. La obra claramente muestra el peso de la gravedad y de la constitución del propio objeto blando (fig. 44). El interés radica en esa forma que es blanda y que se transforma debido a ello, ante las condiciones cambiantes del espacio. El acto de instalarla, de colocarla sobre la pared debía de ser “mágico”, sobrecogedor, evidenciando el poder de transformación, de mutación.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 310.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 320.

“Para Morris, por el contrario, cuanto hubiera en la línea de Pollock tenía que ver con el corte, no con algo que rasgaba el espacio, sino más bien con algo que hendía la continuidad del lienzo conforme éste se extiende convencionalmente, rígido, en nuestro campo de visión. Morris sometió las extensiones de fieltro con las que empezó a trabajar en un proceso de cortes sistemáticos que hendían sus dúctiles superficies, provocando discontinuidades en sus geometrías planas, pese a que los recortes así producidos fueran geoméricamente regulares. La irregularidad surgía cuando, una vez elevada la obra sobre la pared plana, colgada de ganchos o suspendida de cables, la gravedad ejercía su empuje abriendo grandes huecos en las superficies de la tela, huecos que no caían bajo el concepto de fondo ni el de figura, huecos que en cierto modo operaban *por debajo* de la forma.”²⁵¹”



fig. 44. Robert Morris, *Sin Título (Catenary)*, 1968

²⁵¹ *Ibidem*, p. 312.

De la *Anti-forma* y lo procesual al posminimalismo

En 1966, simultáneamente a la revelación de las estructuras primarias, Lucy R. Lippard organizó *Eccentric Abstraction* en Nueva York. Como alternativa a la rigidez y frialdad minimal, Lippard propone un arte que “...sin renunciar a ciertos componentes minimalistas, introducía el humor y la incongruencia”²⁵² y, a la par, un componente sensualista y exótico.

Artistas menos conocidos hasta el momento como Louise Bourgeois, Eva Hesse, Kenneth Price y Keith Sonnier utilizaban también materiales blandos, informes, flexibles y neutros pero las formas creadas sugerían lo táctil, habían sido creadas para ser “sentidas y tocadas”²⁵³ y no para conformar una interpretación perceptual.

Este carácter sensitivo que nos define Lucy R. Lippard en *La abstracción Excéntrica* (1966) tiene sus orígenes en la famosa taza de té forrada de piel, con su platillo y cuchara, de Meret Oppenheim y que a su vez continúa Salvador Dalí²⁵⁴ al forrar una bañera en 1941 para el escaparate Bonwit Teller, la idea sensitiva de introducirse en un útero de piel también la utiliza Claes Oldenburg posteriormente con una bañera brillante de vinilo azul. Pero fue Louise Bourgeois con su exposición en la galería Stable en 1964, que incluía sus pequeños moldes de látex de color, quien nos atrajo con fuerza hacia lo orgánico, mediante formas de bulbos, y lo físico como cualidad, activando en nuestro cerebro este carácter sensitivo.²⁵⁵

El cuestionamiento de la forma pura minimalista ya se había iniciado con Morris en su escrito *Anti-Form*, augurando los materiales no rígidos y otorgando al proceso

²⁵² A.M. Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995, op.cit.*, p. 168.

²⁵³ *Ídem*

²⁵⁴ Lucy R. Lippard, “La abstracción excéntrica” publicación original: *Art International*, Vol. 10, nº9. 1966, pp 28, 34-40. En: Richard Armstrong, Richard Marshall (ed), *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975: [exposición]: Madrid, 23 de mayo - 31 de julio, 1986*, Palacio de Velázquez, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986, p. 23.

²⁵⁵ *Ídem*

una vital importancia. En esta dirección, las esculturas de Oldenburg suponían un claro referente. Morris, cualificado como *atleta cerebral* por Lucy R. Lippard, organizó *Nine at Leo Castelli*, promoviendo un manifiesto *Anti-forma*.

En el verano de 1967, Morris participó en un programa de residencia en el Instituto Aspen en Colorado junto a Les Levine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg e Yvonne Rainer.²⁵⁶ Un edificio abandonado separado del área de seminarios y otras actividades se convirtió en el estudio de los artistas, por falta de espacio. Morris, que ya había experimentado con fieltro liviano y telas rasgadas en el suelo, empezó a trabajar con fieltro industrial, más pesado y más táctil pues se adaptaba a sus necesidades artísticas. La primera pieza la construyó inicialmente con la ayuda de alumnos de la escuela elemental y después la terminó solo.

De vuelta a Nueva York, continuó trabajando con el fieltro industrial, experimentando nuevas formas de un material apilado, amontonado y enredado, enmarañado y caído, indeciso. El material abría un sinfín de posibilidades, de formas no proyectadas *a priori*. Así, Greenberg denominó el acto como “proeza de ideación”²⁵⁷. Las primeras piezas eran con fieltro amontonado y doblado. Conserva las formas, la simplicidad minimalista y la forma variable e informe que creó también en piezas como *Permutation*, de 1987.

Frente a la aparente rigidez minimalista hay sin embargo en estos años una serie de artistas que, entre 1963 y 1966, han evolucionado hacia un estilo “no escultórico”, como define Lucy R. Lippard, que tienen mucho en común con las estructuras primarias y, sorprendentemente, con el surrealismo. La imaginación y la extensión de la experiencia sensual se imponen en la práctica artística, una práctica que está más próxima a la pintura abstracta que a la forma escultórica pese a que la mayoría de estos artistas utilicen formas tridimensionales. Son artistas que en muchos casos

²⁵⁶ R. Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *op.cit.*, p. 212.

²⁵⁷ Clement Greenberg, “Recentness of Sculpture”. En: *American Sculpture of the Sixties*, catálogo de exposición (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1967), p. 25 citado en: R. Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *op.cit.*

no adquirieron los conocimientos ni las costumbres de la escultura como tal.²⁵⁸ En este sentido, son objetos tridimensionales informes, blandos, con materiales a camino entre lo industrial y lo exótico. Lucy R. Lippard acuña, bajo el epígrafe de abstracción excéntrica, todo este movimiento y constata que se está dando a nivel no sólo americano.

La introducción del humor, la incongruencia y la ironía están recogidas como premisas de *ABC art* de Barbara Rose y también lo recoge la *abstracción excéntrica*. Quizás esta fue una de las renuncias más claras del minimalismo inicial, de ahí que el acercamiento al surrealismo y la atracción por los contrastes sea una condición de la época. Los fieltros de Morris ya discurren por este camino, que se anunciaba en los objetos de malla, jugando con la transparencia y lo visual, el camuflaje, etc.

Pero sin duda, los artistas más representativos de toda esta sensibilidad son Eva Hesse y Louis Bourgeois. Lo sensitivo aparece representado en una gama limitada de colores, al igual que la primera exposición minimalista *Black, White and Gray* organizada por Wagstaff.

12.15. Lo blando

Orígenes de lo blando con Yayoi Kusama

Lo blando como tal aparece en los 60 con artistas como Yayoi Kusama y Claes Oldenburg. Kusama diseminó su obra en horizontal hasta crear un espacio con formas en camuflaje. Nacida en Japón, se trasladó a Nueva York en 1957 y sus redes infinitas se expusieron en 1959. Grandes lienzos blancos con un diseño reticular

²⁵⁸ R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, pp. 23–25.

sutil. Dos años después comenzó con sus *Accumulations* (1961), que según se recoge en MNCARS:

“...Se exhibieron por primera vez en una muestra colectiva junto con obras de Andy Warhol, Claes Oldenburg, George Segal y James Rosenquist en la Green Gallery de Nueva York en septiembre de 1962. Fue una de las primeras exposiciones del floreciente movimiento de Arte *pop* americano. Kusama había logrado infiltrarse a fondo en el corazón de la escena neoyorquina. Su estudio estaba debajo del de Donald Judd, que se convirtió en un importante valedor de su trabajo en aquella primera etapa.”²⁵⁹

En cuanto a sus “objetos caseros” encontrados, recubiertos con sacos, rellenos de guata y pintados de blanco Hal Foster afirma:

“«El tema», observaba lacónicamente Donald Judd en una reseña realizada en 1964 de una de estas obras, «es la repetición obsesiva», sólo que aquí la repetición producía campos poblados de excrecencias fálicas, no unidades minimalistas regulares o imágenes Pop en serie, sino un extraño híbrido de ambas.”²⁶⁰

Kusama empezó a utilizar estas formas blandas recubiertas de tela como recurso para crear un plano horizontal, que se tornaba en un espacio infinito por el empleo de espejos (fig. 45). Las formas utilizadas, como protuberancias o falos, invadían el espacio creando una experiencia totalizadora y amenazante. Al igual que Morris, hay un afán de potenciar la visión a través del espacio pero con un carácter más sensual y agresivo. En sus obras, lunares rojos, falos y formas orgánicas aparecen abigarrando el espacio de un modo compulsivo e incluso infinito, “...las superficies reflectantes se han convertido en un elemento recurrente de su obra. En la última

²⁵⁹ «Yayoi Kusama | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», s.d., folleto de exposición *Yayoi Kusama*, 2011, En: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/yayoi-kusama>

²⁶⁰ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 502.

década ha creado muchos de estos entornos a gran escala en los que los espectadores pueden internarse.”²⁶¹



fig. 45. Yayoi Kusama, *Infinity Mirror Room - Phalli's Field*, (Habitación de espejo infinito: campo de falos)1965, piezas de tela rellenas y cosidas, espejos sobre base de contrachapado, dimensiones variables.

La incorporación de espejos permite la multiplicación hasta el infinito de su propio cuerpo que destaca ataviado con una malla roja. El caos parece organizar el espacio, lo atractivo del color rojo sobre blanco es una estética Pop. El cuerpo y la escultura dominada por formas blandas también son un claro referente a la abstracción excéntrica que promueve Lippard. Aunque de un modo más desorganizado, el apilamiento, lo informe, la experiencia del espacio y el cuerpo están presentes en la obra. Posteriormente Kusama experimentó con la cultura psicodélica. En aquella

²⁶¹ «Yayoi Kusama | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía» op.cit.

época los críticos la tacharon de exhibicionista pero contrariamente “su obra puede considerarse como un teatro de la autoinmolación”.²⁶² Su aparente esquizofrenia podría dejar influencias en su trabajo, que en cualquier caso es brillante.

Lo blando, lo real, lo literal y lo cotidiano en Alan Kaprow

La exploración de los límites de la obra nos lleva a indagar en los orígenes de lo blando en Claes Oldenburg, teniendo en cuenta sus inicios en el *happening* también se hace necesario la revisión del nacimiento del *happening* pues se encuentra motivado por la horizontalidad y la gravedad de Pollock.

En 1955 Jasper Johns había presentado con gran éxito sus *Dianas con cuatro caras*; un año después, Frank Stella muestra sus pinturas negras previas al minimalismo y al Pop. En aquel momento, el expresionismo abstracto ya se veía en estado avanzado de decaimiento.

Allan Kaprow, como profesor investigador y artista, reflexionó sobre la interpretación de la evolución de Pollock. Kaprow, por su formación como historiador de arte, había estudiado con Meyer Schapiro en la Universidad de Columbia, en la que realizó su tesis doctoral sobre Mondrian. Publicó en *Artnews* en octubre de 1958 *The legacy of Jackson Pollock* (El legado de Jackson Pollock).

Así, Kaprow anuncia la superación próxima del legado de Pollock pues su arte está asimilado:

«El acto de pintar, el nuevo espacio, la impronta personal que forja su propia forma y su propio significado, la maraña infinita, la gran escala,

²⁶² Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 502.

los nuevos materiales, se han convertido en lugares comunes de los departamentos universitarios de arte».²⁶³

Pero lo más significativo fue el territorio incierto en el que sitúa a la pintura y al arte. Un territorio que busca completar un proyecto ya iniciado con Mondrian y que se encuentra de alguna manera huérfano. Así Kaprow manifiesta:

“Aunque... “Pollock «realizó algunos cuadros extraordinarios [...] también destruyó la pintura», la inmediatez del acto de pintar, la pérdida del yo y de la identidad en lo potencialmente infinito, la expansión del espacio pictórico, la nueva escala que socava la autonomía del lienzo como objeto artístico y lo transforma en un entorno... todos estos elementos, y muchos más, convierten la obra de Pollock en un arte que «tiende a desbordar sus límites y a invadir nuestro mundo». «¿Qué hacer a partir de aquí?», pregunta Kaprow.”²⁶⁴

Cuando Kaprow lanza el testigo al territorio de lo cotidiano, habla de lo real. Vaticina un redescubrimiento de lo real, pero de un modo libre y abierto, donde el significado es lo que prima. Kaprow profetizó así la vanguardia de los 70:

“Pollock [...] nos dejó en un momento en el que deberíamos preocuparnos, o mejor aún, maravillarnos del espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, de nuestros cuerpos, nuestras ropas, nuestras habitaciones o incluso la calle 42 en toda su amplitud. Insatisfechos con la mera sugestión pictórica del resto de nuestros sentidos, deberíamos utilizar las sustancias concretas de la visión, el sonido, los movimientos, la gente, los olores, el tacto. Cualquier clase de objeto constituye un material para el nuevo arte: la pintura, las sillas, la comida, las luces eléctricas y las luces de neón, el humo, el agua, unos calcetines viejos, un perro, las películas y otro millón de cosas que los artistas de la

²⁶³ *Ibidem*, p. 450.

²⁶⁴ *Ídem*

presente generación descubrirán. Estos audaces creadores no sólo nos mostrarán, como si fuera la primera vez, el mundo en el que siempre hemos vivido pero que ignoramos, sino que revelarán acontecimientos y fenómenos (*happenings*) completamente nuevos, hallados en latas de basura, ficheros policiales, vestíbulos de hotel, observados en escaparates de almacenes y en las calles, intuitos en sueños y en terribles accidentes. El olor de unas fresas aplastadas, la carta de un amigo, el cartel que anuncia Drano, tres golpes en la puerta, un rasguño, un suspiro, una voz leyendo sin cesar, un destello rítmico y enceguecedor, un sombrero hongo... éstos serán los materiales del nuevo arte concreto.”²⁶⁵

Su propia actividad artística contribuyó a la creación del *happening*. Uno de los valores en práctica supuso la disponibilidad de *todo* lo que existe en el mundo como material artístico: residuos, objetos múltiples, incluso acontecimientos que transcurren en el tiempo. Otro valor lo aportó la disolución de jerarquías y de sistemas de valores. El siguiente fue la supresión de la especificidad del medio artístico, lo que incluía en el ámbito estético a todos los ámbitos de percepción.²⁶⁶

Lo que empezarán siendo sus “entornos” espaciales en 1957 eran concebidos como extensiones directas del arte de Pollock, él los denominaba *collages de acción*. Por ejemplo, creó una acumulación de neumáticos usados y la reprodujo junto a una fotografía de Pollock tomada por Hans Namuth. Kaprow se encontró así con el *happening*, mientras trataba de incorporar sonidos en los *enviroments* o entornos.²⁶⁷ Su idea era la de continuar con la expansión infinita motivado también por Mondrian, su discurso se inicia en su tesis doctoral además de la perpetuación del vasto espacio horizontal descubierto por Pollock.

²⁶⁵ *Ídem*

²⁶⁶ *Ibidem*, pp. 450–452.

²⁶⁷ *Ídem*



fig. 46. Allan Kaprow, *Household*, 1964, *happening*.

De la mano de John Cage, Kaprow descubre el azar como elemento compositivo o, más bien, descompositivo, desarrollando así la noción de *happening*. Pero la abolición de la barrera entre los creadores del *happening* y el público, la disolución de esa frontera, creó un gran malestar entre la crítica. Poco a poco los *happenings* fueron volviéndose más complejos, empezaron a desarrollarse al aire libre y tomando posesión de situaciones insólitas. Por ello, esta destrucción de límites creaba desconcierto, sobre todo cuanto tenía un carácter agresivo como cuando encerraron al público en una caja con forma de furgón de ganado y lo sacaron con una sierra circular.²⁶⁸ En *A spring happening* (Un *happening* primaveral) (1961), el público era perseguido por una persona con un cortacésped. Así la disolución de los límites traía consigo la ruptura de causa-efecto, la ruptura de cualquier principio de continuidad, la repetición y la falta de clímax se instauraba como acción predominante creando un desconcierto.

²⁶⁸ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, *op.cit.* p. 229.

Así, Susan Sontag, reflexionó sobre el discurso opuesto al discurso moderno y lo recogen Foster, Krauss, Bois y Buchloh:

“Susan Sontag observó que su falta de argumento (sobre todo cuando la secuencia de acciones venía determinada por el azar, que era lo más frecuente) estaba en las antípodas del concepto moderno básico según el cual la obra de arte es una totalidad autónoma, y resultaba problemática incluso para el pequeño, «leal, agradecido y, en su mayor parte, curtido público» de los *happenings* que «con frecuencia ignora cuándo han terminado, y al que se le debe indicar que es hora de marcharse».”²⁶⁹

Del mismo modo la libertad de materiales motiva la disparidad de elementos y personas dispuestas con atrezzo desorbitado, personas que parecen objetos, cubiertas de sacos de arpillera o envueltos en papel, sudarios o máscaras, creando en general un entorno deliberadamente desordenado. Al contrario de lo que sucede en el teatro, no queda claro qué es decorado o *atrezzo*. Ese límite difuso donde se instaura la acción estimula, precisamente, el campo de “batalla” para la acción. Y concluye Sontag: “Uno no puede apoderarse de un *happening* sino sólo admirarlo como se admira un petardo que explota peligrosamente cerca del propio rostro.”²⁷⁰ A la luz de los violentos acontecimientos de 1968, el *happening* parecía de súbito irrelevante y se desvaneció rápidamente.

La parodia de lo blando: Oldenburg

Pero *Oldenburg* tomó el relevo de Kaprow y abordó de frente la problemática del *happening*. Su discurso, aunque partía de Jean Dubuffet en vez de Pollock, mantenía la negación como materia prima del arte: la negación de la sociedad de consumo,

²⁶⁹ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 453.

²⁷⁰ Susang Sontag, “Happennigs: An art of Radical Juxtaposition”, *Against interpretation*, Nueva York, Dell, 1966. Citado en: Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 453.

del objeto de arte como bien de mercado, etc. Así, celebra su primera manifestación emblemática en Judson Gallery con el espectáculo *Ray gun show*. La galería estaba regentada por la Judson Memorial Church que, posteriormente, sería el Judson Dance Theater donde Robert Morris, junto a Yvonne Rainer y Carolee Schneemann, realizaron su célebre *Waterman switch* (1965).

“Quizá el rasgo más sorprendente del *happening* es su tratamiento (esta es la única palabra adecuada) del público. Los actores pueden rociar agua sobre los asistentes, o lanzarles monedas o polvo detergente que les haga estornudar. Alguien puede estar haciendo ruidos ensordecedores sobre un bidón de aceite o agitando una antorcha de acetileno en dirección a los espectadores. Varias radios pueden estar funcionando simultáneamente. Al público se le puede mantener incómodamente de pie en una habitación atestada o luchando por aguantarse de pies sobre tablas sumergidas unos centímetros de agua. No se hace nada por satisfacer el deseo del público de verlo todo. De hecho, muchas veces este deseo es deliberadamente frustrado al presentar algunos de los acontecimientos en la semioscuridad o simultáneamente en diferentes estancias. En *Un happening de primavera*, presentado por Allan Kaprow, en marzo de 1961, en la galería Reuben, a los espectadores se los confinó en una larga estructura con forma de caja que parecía un furgón para el transporte de ganado; en las paredes de madera de este recinto se habían practicado unos agujeritos a través de los cuales los espectadores podían tratar de ver los acontecimientos que ocurrían en el exterior; cuando el *happening* terminó, las paredes se vinieron abajo y a los espectadores los sacó alguien con un cortacésped eléctrico.”²⁷¹

²⁷¹ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 271.

Oldenburg creó su primer *entorno*²⁷², *The Street* (la calle), que sería el escenario para su primer *happening*. En sus acumulaciones se hallaban siluetas creadas con restos de basura quemada o despedazada, con los desperdicios que encontraba por la calle. Todo giraba en torno a los bienes de consumo, para señalar y subrayar la metáfora del mercado; creó incluso un personaje «Ray Gun», cuya silueta repetía reiteradamente como un superhéroe o juguete de ciencia ficción, un objeto como mezcla de secador y pistola. Con el emblema de Ray Gun diseñó una moneda y concibió *The Store*, un duplicado de una tienda de barrio donde ofrecía atiborradamente “flagrantes réplicas” de alimentos frescos o de diminutas chucherías. Estas réplicas aludían directamente al objeto, eran copias fraudulentas, al igual que las banderas de Jasper Johns, eran literalmente el objeto en sí mismo. En muchas ocasiones Oldenburg empleaba como recurso la escala ampliada del objeto, modelado con escayola y tela, y pintado bruscamente con un par de brochazos y colores chillones, parodiando al expresionismo abstracto.

Entre los objetos había patatas cocidas, embutidos, barquillos azules... presentados como formas cotidianas, blandas e informes, que no se confundían con objetos reales sino que eran objetos de arte a un precio elevado. Su objetivo era poner en evidencia el comercio *rarificado*²⁷³ del mercado del arte comparándolo con el comercio de una tienda de baratijas. Había que dejar de lado los aires de grandeza, de genialidad y de elitismo y apartar de una vez la hoja de parra.

Oldenburg sabía que sus réplicas acabarían etiquetadas como arte, y que serían cuidadas y mimadas como un objeto de culto, como una pieza sagrada, lo que contrastaba con el excesivo desdén con el que había sido tratada la obra.

Así, en 1963, exhibió en la Green Gallery sus enormes objetos blandos esparcidos por el suelo.

²⁷² Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 454.

²⁷³ *Ibidem*, p. 455.

“... (la hamburguesa-suelo, el barquillo-suelo, el paste-suelo, etc.): con el ineludible ribete erótico de estas parodias de objetos comestibles (y de otros de carácter escatológico que vendrían más adelante, como su *Soft toilet [Retrete blando]*, Oldenburg trasladó su omniabarcante metáfora a la cultura de masas americana afirmando que, si la fijación de tal cultura por el consumo era un secreto a voces, el cuerpo era su obsesión secreta.”²⁷⁴



fig 47. Claes Oldenburg, *Snapshot from the city*, 1960. Performance en la Judson Gallery, Judson Memorial Church, Nueva York



fig. 48. Claes Oldenburg, *Soft toalet*, 1966 Mader, vinilo, capoc, alambre y plexiglás sobre soporte de metal y base de madera pintada, 144,9 x 70,2 x 71,3 cm

Así pues, el objeto como excusa de representación, le lleva a repensar en el objeto como escultura en el espacio que rinde homenaje a lo blando y su magnificada escala enfrenta al espectador a un desafío público, al expresionismo.

La investigación directa de las propiedades de los materiales es una investigación iniciada desde el proceso. Las propiedades intrínsecas de los materiales crean todo un vasto campo de posibilidades y los distintos tipos de materiales industriales

²⁷⁴ *Ídem*

aumentan este campo. Oldenburg fue uno de los pioneros en utilizar tales materiales.

Morris, en *Notas sobre escultura IV*, ya reconoce esta nueva tendencia y lo que va a repercutir en la liberación de la forma estática. La gravedad es sentida directamente por estos materiales, su densidad atrapa una forma pasajera definida por el azar. Aquí, de nuevo el concepto de *a priori* es sustituido por el azar, el azar recuperado de los dadaístas, lo que insufla aire fresco al campo de la escultura que explora y habita nuevos materiales y territorios. “Una investigación directa de las propiedades de estos materiales está en marcha. Esto supone una reconsideración de la utilización directa de los instrumentos en relación con los materiales.”²⁷⁵

Morris realiza el paso del minimalismo más puro a los fieltros con la pieza de *Untitled (Stocked and folded)* de 1967 (fig. 49). La forma se inicia de una manera simple y su aspecto provisional ya estaba planteado en obras como las permutaciones de 1965. Este carácter móvil de la pieza, constituida por unidades cambiantes, obvia un campo de formas posibles. El siguiente grupo de fieltros tenía la ironía de las piezas de cuerdas creadas en 1962-1964.

En *Untitled (Knots)* (fig. 50), Morris ataca la idea del modernismo como una progresión de problemas que son sucesivamente resueltos. De un modo irónico muestra cómo surgen de lo formal, geométrico y clasificador, las cinco cuerdas naciendo de cinco huecos geométricos excavados formalmente en la madera. Desde el bloque se descuelgan las cinco cuerdas atadas a cada uno de los agujeros y crean un nudo, una maraña de cuerdas, un atasco. A Morris le gusta con ello citar a Duchamp con la frase “No hay solución porque no hay problema”²⁷⁶. Así combinaba la lógica de la forma blanda y caótica, orgánica, con lo rígido y formal del bloque rectangular de madera.

²⁷⁵ Robert Morris, “La Anti-forma” *Artforum*, Vol.6, Abril 1968, pp 33-35. En: R. Armstrong, R. Marshall (ed), *op.cit.* p. 56.

²⁷⁶ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.* p. 535.



fig. 49. Robert Morris, *Untitled (Stacked and Folded)*, 1967, piezas de fieltro, 182,9 x 182,9 x 3,2 cm



fig. 50. Robert Morris, *Untitled (Knots)*, 1963, madera pintada y cuerda, 13,7 x 40 x 8,9 cm

Así, el interés por mantener el conjunto de problemas psíquicos que derivan de estas polaridades: duro-blando, rígido-elástico, no manipulado y construido, formado e informe, continuará en el trabajo de Morris desde el minimal a la *Anti-forma*.²⁷⁷

²⁷⁷ R. Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *op.cit.*, p. 154.

También esta combinación de elementos contradictorios creando esta relación bipolar se encuentra en la obra de Duchamp. Particularmente en estos bronce o escayolas blandos sobre las que incrustaba sensualmente un pedazo de materia rígida. Aunque la connotación sea puramente sexual, también la forma y lo informe, lo rígido y lo blando, lo orgánico y lo geométrico, emergen.



fig. 51. Man Ray y Marcel Duchamp, *Élevage de poussière* (criadero de polvo) 1920

12.16. Amontonar al azar

En la Galería Leo Castelli, Nueva York abril de 1968, se muestran una variedad de estos fieltros plegados, doblados, que caen hasta el suelo en un movimiento enmarañado. Las piezas de fieltro desafían toda una serie de convicciones inherentes a la escultura desde sus orígenes, solidez, duración, resistencia o frialdad, lo que define el “ablandamiento” de la escultura contemporánea tal y como ya recoge Maurice Frechuret (2004). Esta característica inerte recién descubierta, la posibilidad de crear una forma no estable, con una forma cambiante que viene dada por las propias condiciones físicas de los materiales y no sólo de la intención del autor, se aprecia en otros muchos artistas como Eva Hesse, Keith

Sonnier, Barry Le Va y otros muchos que investigan desde lo físico. Lucy R. Lippard lo llamó abstracción excéntrica y Robert Pincus-Witten lo denominó posminimalismo, pero en el fondo hay una idea de renuncia de todo formalismo, una revolución generalizada en la época impregnada de fuertes acontecimientos históricos.

La obra de Morris ocupa un lugar destacado dentro de la investigación de las propiedades expresivas, procesuales, físicas, eróticas y sensitivas. Morris es el artista que más conscientemente aborda estas cuestiones intentando situarse en un plano objetivo, fuera de todo signo personal o simbólico. Para Morris el interés radica en las propiedades físicas del material, nada más alejado de lo simbólico. Así como Joseph Beuys utilizó también el fieltro antes que Morris, su uso es bien distinto. Para Beuys el fieltro ejemplifica una historia personal y tiene resonancias trascendentales. Sin embargo, para Morris, el material es sólo un ente físico cuyas propiedades y características deben ser investigadas. Sometidas a las leyes de la gravedad expresan su ser, su comportamiento y flexibilidad denotan sus cualidades intrínsecas. La forma ya no es construida por un contrachapado de madera diseñada *a priori*, sino cedida al azar.

En la manipulación, Morris emplea diferentes estrategias: apilado, cortado, colgado de un gancho, el modo de hacer cambia por completo, ya no hay una construcción sino un despiece.

Así, la sintaxis de la escultura se modifica como afirma Morris: "Amontonar al azar, apilar desordenadamente, colgar... estos procesos dan una forma temporal al material"²⁷⁸

Claramente la enumeración de verbos recuerda el listado de acciones con que Serra define el trabajo en escultura: "laminar, arrugar, plegar, acumular, curvar, acortar, torcer, enrollar, chafar, estrujar, rasurar, desgarrar, desconchar, partir, cortar,

²⁷⁸ M.A. Hernández Navarro, *op.cit.*, p. 44.

separar, soltar, ...”²⁷⁹ Y de ahí que Morris exprese: “Sin duda los nuevos materiales traen consigo nuevas maneras de trabajar, nuevos modos de hacer.”²⁸⁰



fig. 52. Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967, fieltro, 2,5 cm grueso, dimensiones variables.

Inicialmente Morris utiliza el corte del fieltro y posteriormente la manipulación. Es en el momento del montaje cuando entran en juego las leyes físicas de la gravedad interceptadas por el azar, pues la obra cae por su propio peso al tiempo que crea su transitoria apariencia formal. La forma siempre será aleatoria, siempre cambiará, pues con cada movimiento cambia, en cada nueva ubicación habrá una nueva forma pues siempre se comportará de manera desigual.

Pese a ello el Museo, como institución, siempre intenta reproducir aquella primera versión azarosa que brotó en la primera exposición de los fieltros. Así, cuando en 1994 el Museo Guggenheim realizó la gran retrospectiva sobre Morris, se utilizaron

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 49.

²⁸⁰ *Ídem*

las fotos de los primeros montajes para reproducir la disposición que se consideraba original.

La recuperación del proceso como tal, proclamada con Pollock, ha sido posible gracias a la investigación de los medios: instrumentos, métodos de elaboración y materiales. Y ésta es precisamente la estrategia de Morris: retomar sabiamente a Pollock y continuar con la investigación del medio.

Por el contrario, a medida que avanzan los fieltros, va realizando composiciones cada vez más predeterminadas. A menudo, el material se organiza en torno a varios puntos colgantes que crean toda la tensión. Las piezas se van superponiendo, como por ejemplo en *House of the Vetti* (1983, fig. 54), donde la forma toma un volumen labial, tanto por el color como por la disposición. Quizás lo más interesante y, en cierto modo sensual, sea *Untitled (Catenary)* de 1968 (fig. 44), con fieltro bicolor.

Nuevamente Morris nos sorprende con un amplio vocabulario, un abanico de posibilidades que investiga metódicamente. De hecho, crea una compilación de formas, esta vez organizadas en cascada, en horizontal, en líneas paralelas, líneas caóticas, marañas o pliegues dispuestos sobre la pared o ancladas por unas fuertes puntas que nos hacen cuestionar su peso y su fuerza.²⁸¹ *Catenary* (fig. 44) parte de una forma horizontal, recta en su borde superior y que se convierte, como en un ejercicio geométrico, en curva, en un semiarco. La cualidad erótica que cada vez más caracteriza el trabajo, era también motivo de interés para otros artistas como Louise Bourgeois, Eva Hesse, Yayoi Kusama, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Paul Tek y Frank Lincoln. Así se creó la exposición en torno a estas nuevas sensibilidades matéricas, táctiles: *La abstracción excéntrica*.

²⁸¹ R. Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *op.cit.*, pp. 212–213.

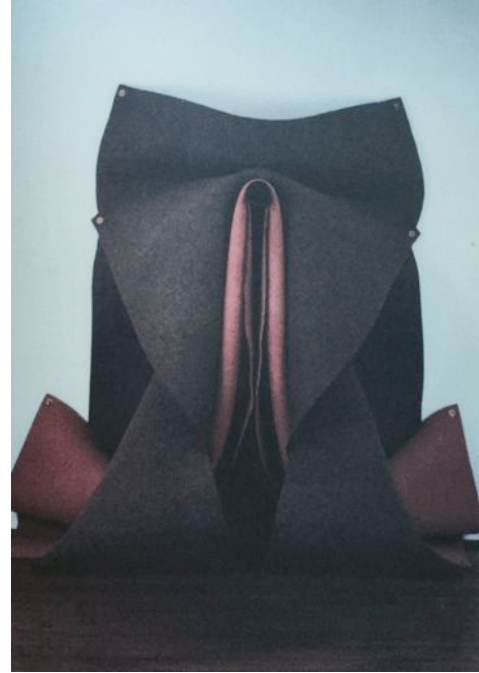


fig. 53. Robert Morris, *Untitled (Six legs)*, 1969, fieltro, 4,59 m x 1,84 m x 2,5 cm
 fig. 54. Robert Morris, *House of the Vetti*, 1983, fieltro, 1983.

En 1966, Lucy R. Lippard organizó dicha exposición en Fischbach Gallery, en Nueva York. Morris siguió trabajando con la forma, la gravedad, el equilibrio y el sentido kinestésico de la experiencia. Si el minimalismo cuestionó el expresionismo abstracto, ahora el *process-art* y la *Anti-forma* destituyen al minimalismo para explorar las nuevas cualidades del campo expandido que la escultura había redefinido.

Los objetos sensitivos se han desarrollado en muchas ocasiones con anterioridad, lo curioso resulta que ahora se aunen bajo el término *abstracción excéntrica*, como denominó Lucy R. Lippard. Aparte de los notables ejemplos de Claes Oldenburg, Eva Hesse, Yayoi Kusama y Louise Bourgeois, los relieves abiertos de Lee Bontecai también fueron un punto de partida evocador; otros artistas también incluidos son H. Westermann con *The push*, o los objetos sádicos de Lucas Samaras, libros repletos de alfileres y agujas incrustados, o las explosiones de plástico de Lindsey Devan.

Más adelante, trabajando en *Second Study for a View from a Corner of Orion (Night)* (1980), el fieltro empieza a tomar otras connotaciones para recoger las cuestiones sobre las catástrofes y la segunda guerra mundial. Esta última obra crea un ambiente duro, claustrofóbico, que oprime al espectador.

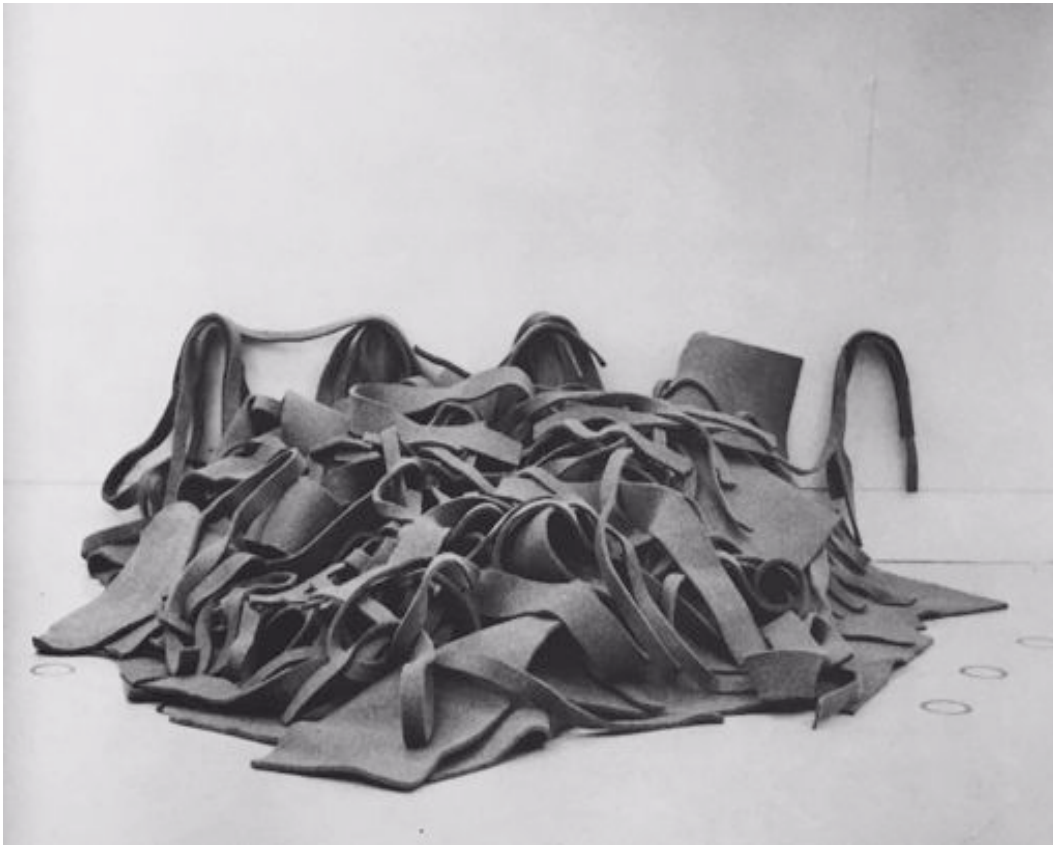


fig. 55. Robert Morris, *Untitled (Tangle)*,
1967, fieltro, 264 piezas

De la suciedad a la desaparición del objeto

Tras las obras con fieltros, Morris siguió trabajando lejos de la objetualidad inicial del minimalismo. En octubre de 1968 participó en la exposición *Earth Show* en Dwan Gallery, en Nueva York. Morris instaló *Untitled (Dirt)* (1968, fig. 56), una montaña de 2000 libras de tierra (de la que creció una planta durante la muestra), mezclada con fieltro industrial, grasa, musgo, aluminio y zinc.

El trabajo con la tierra como material lo había iniciado al diseñar *Model* (1966). El proyecto se creó para el aeropuerto de Fort Worth, en Dallas. Morris se había comprometido con un nuevo trabajo que le permitía la libertad formal y conceptual que buscaba. El trabajo en *Earth Work* con artistas como Walter de Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson y Günther Uecker. Las nuevas prácticas ya no exigían ni el trabajo del artista ni el del operario, las nuevas herramientas eran grúas, excavadoras...

El carácter del *Earth Work*, le permitía nuevos espacios exentos de las relaciones institucionalizadas del arte y nuevos diálogos de la obra con el espacio. La naturaleza ofrecía un espacio en cambio constante donde la obra tenía una mayor dimensión y relación con su entorno, con su lugar.

Igualmente la condición de obra efímera, totalmente variable, se ajustaba a su desarrollo teórico; la *Anti-forma* se oponía a la obra como algo pulcro y sagrado. De hecho, los materiales eran basura industrial y restos de nuestro propio entorno, siempre subyace en ello una crítica ambiental y ecológica.

La obra de *Untitled (Dirt)* (fig. 56), creada sin la mano del hombre, sin huella humana, fue repetida en 1969 cuando, al igual que hizo Lászlo Moholy-Nagy en 1926, dando las instrucciones para la construcción de la pieza por teléfono. La obra participó en la muestra *Earth Art*, comisariada por Thomas Leavitt en Cornell University's Andrew Dickson White Museum of Art en 1969.



fig. 56. Robert Morris, *Untitled (Dirt)*, 1968.

La evolución de la visión de campo *desdiferenciada*²⁸² lleva a Morris a llenar de restos industriales el espacio de la galería con *Untitled (Threadwaste)* (1968), restos de tejido, asfalto, espejos, trozos de tubo... abarcan el espacio creando una percepción infinita, una composición *all over* que pone de manifiesto la horizontalidad. Así como en la obra de Yayoi Kusama el espacio se disuelve, se desmaterializa.



fig. 57. Robert Morris, *Untitled*, 1968.

El residuo, el desecho, se convierte en materia prima, no sólo es reciclaje: es conciencia de lo que nos sobra, de todas aquellas formas que fueron, es lo que viene a sugerir. Desprenderse de la forma, no priorizar ninguna construcción, es la premisa principal. Los espejos amplían esa visión hacia el infinito, al igual que en Kusama. El espectador se ve inundado de nuevo por la percepción de la obra, que es un *todo* en el espacio, el sentimiento de desbordamiento, desorientación y desplazamiento invaden al espectador que transita por ella.²⁸³

La obra ya no está limitada a una medida, el contexto altera la obra, de ahí surge el nuevo término *dimensiones variables* que nace en esta época²⁸⁴ frente al cúmulo de obras no cualificables, de medidas no contables. El interés ya no radica en la relación entre los objetos con el espacio.

²⁸² Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.* p. 536.

²⁸³ R. Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *op.cit.*, p. 226.

²⁸⁴ M.A. Hernández Navarro, *op.cit.*

Si en el minimalismo se da inicio de lo que se entiende por instalación, con obras como *Untitled (Threadwaste)* se da una apropiación de la galería. Toda la objetualidad desaparece para dar paso a la creación de un ambiente, una combinación de elementos que crean una nueva espacialidad donde el espectador es partícipe. *Dirt* plantea un sentido de desecho y de ruina:

“El desecho caótico y completamente amorfo en el sentido entendido por Georges Bataille. Un materialismo bajo. Cuando Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss (1997) realicen su historia de la categoría batailleana de *lo amorfo* incluirán las piezas de Morris como uno de los lugares en los que habita este concepto básico para entender el desarrollo del arte del siglo XX.”²⁸⁵

Así, la percepción periférica, caótica y desdiferenciada se relaciona con *lo amorfo* e incluso con la noción de entropía y transformación también desarrollada por Robert Smithson. El espacio sucumbe al caos y Morris lo investiga a través de conceptos como la pérdida y la erosión: la entropía, y así nos habla de:

“...la tendencia natural hacia el desorden, el desgaste y la pérdida de energía pero además en ese mismo proceso, hacia la igualación de toda diferencia, la indefinición y la erosión. Cuanto mayor es la complejidad de un sistema, mayores son las variables de configuración, mayor la cantidad de entropía, y mayor la tendencia a la indiferenciación. A lo largo de su obra, Morris ha trabajado con esta cuestión de la pérdida y la erosión.”²⁸⁶

La cuestión del proceso es vital para Morris y lo pone de manifiesto en *Continuous Project Altered Daily* de 1969 (fig. 58). Durante doce días en la galería Leo Castelli, Morris construye y des-construye la obra, el lugar y, con ello, su significación. La

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 51.

²⁸⁶ Ana María Guash, *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Ad Hoc 13, Murcia, CENDEAC, 2007, p. 99.

cuestión del trabajo como tal ya lo había abordado también en la obra de *Site*, como cualidad performativa de la creación artística. Morris, utilizando una gama de materiales muy amplia como tierra, arcilla, amianto, fieltro, plástico y luces eléctricas, manipulaba casi a nivel arquitectónico el estado de ellos, construyendo y destruyendo, transformando el estado de los mismos hasta crear un caos, aparentemente... El proceso se documenta con fotografías que tomaba al final de cada día y que adhería a la pared posteriormente, 12 fotografías para 12 días de trabajo. Utilizaba el material de manera experimental: destruye, desmonta el material como un niño. Tal cual describe Charles Baudelaire, después de romper el juguete para encontrar su alma descubre, decepcionado, que su alma está en otro lugar. Morris también grabó el audio de su acción a diario y describió al completo sus actividades, de las que declaró su insatisfacción y revulsión en el diario.

Observando las imágenes creadas en el transcurso de su actividad en Warehouse, Leo Castelli Warehouse, quizás se pueda entender mejor a Morris. Las referencias a la ruina y la excavación son continuas, la obra es el inverso de una excavación, una construcción con ruinas.

El proceso, el trabajo sistemático tal cual lo ejecutaba Jackson Pollock en horizontal, interactúa en dos dimensiones mediante la acción y la documentación, es decir, en el proceso se mezclan dos canales: el del movimiento sobre la superficie, como si de una danza se tratara y el de la grabación del mismo.

Del mismo modo, otros artistas como Marcel Duchamp y John Cage e incluso Frank Stella, presentan esta dimensión de labor sistematizada. En este caso el trabajo físico –reordenar, agregar, elevar, crear pilotes– forma parte de una actividad de continua desorientación y de cambio, de violenta discontinuidad y mutabilidad. De nuevo, las acciones se encuentran entre el listado de verbos de Richard Serra, acciones que describen la creación de la obra.

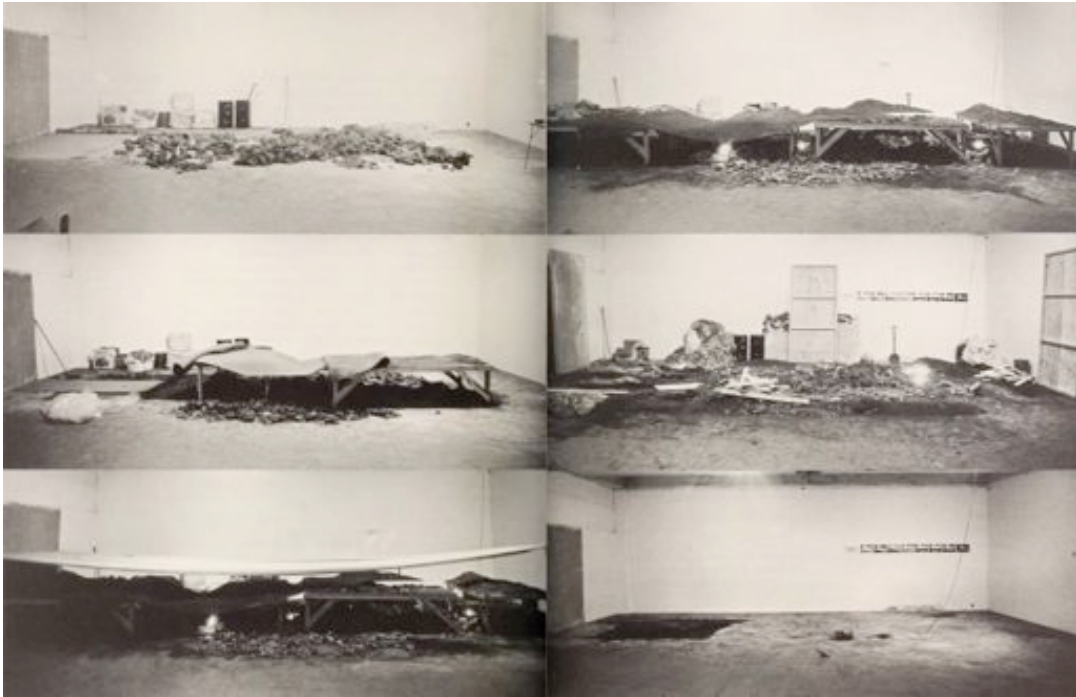


fig. 58. Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, 1969.

Uno de los aspectos más relevantes del proyecto de Morris es su negativa a desarrollar de forma lineal la consecución de una composición final, de una obra que el artista considere completa. De hecho, el último día de la instalación, grabó su propia limpieza del espacio. En la última imagen se percibe la solitaria grabadora y las fotografías de los anteriores días de trabajo.

Al igual que con la caja con el sonido de su propia creación se nos presenta simultáneamente la galería con su sonido interior, el sonido de la actividad de creación. *Continuous Project Altered Daily* se basa en la aleatoriedad y en la entropía, expresado como materia en un estado aparentemente in-compuesto, dispersado horizontalmente sobre el suelo. Los materiales se mantuvieron potencialmente reorganizables e infinitamente mutables, en una declaración anti-ilusionista. La obra subvierte el discurso artístico convencional acerca de la composición, la iconicidad y el sistema del arte.²⁸⁷

²⁸⁷ R. Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *op.cit.*, pp. 234–235.

1969: Del minimalismo al arte procesual

Inicialmente el minimalismo reflejó la crisis en las cuestiones sobre el medio a través de los objetos concretos, a continuación la consecuencia fue la ruptura y el abandono del objeto surgiendo todo una suerte de prácticas a veces englobadas por el término fácil²⁸⁸ de post-minimalismo. A partir de la libertad que dio la exploración del medio artístico, con los nuevos materiales y procedimientos, surgen el arte procesual, el arte povera, el *performance*, el *Body Art*, la instalación y el *earthwork*. Aunque todas las prácticas se aúnan en el término post-minimalista en el fondo crean un nuevo tejido artístico que, en ocasiones sigue los principios del minimalismo y, en otras ocasiones son una reacción contra él pero siempre son derivas del *minimal art*. Si bien es cierto que en el léxico de la crítica contemporánea los términos *pos-minimalismo* y *desmaterialización* se han afincado, en realidad, parece ser más bien una cuña histórica²⁸⁹ como defiende Rosalind Krauss que distingue los inicios del minimalismo con Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Frank Stella y Carl Andre y con otros artistas más jóvenes de finales de los 60.

Así Krauss en *Sentido y sensibilidad* (1973) afirma que la «desmaterialización» paulatina a la que se somete la forma funciona como "la huida de la arena concreta y material del objeto en ciertas obras."²⁹⁰

También es cierto que toda obra se apoya en exceso en el contexto histórico, parece que con cada -ismo se da una "demolición histórica"²⁹¹ y, lo peor, es que parece que el significado de la obra se construye en base a esa demolición: Monet

²⁸⁸ Rosalind E. Krauss, "Sentido y sensibilidad", *Artforum*. Vol. 12, nº3. 1973, pp. 42-53. En: R. Armstrong, R. Marshall, [exposición]: *Madrid, 23 de mayo - 31 de julio, 1986*, Palacio de Velázquez, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986, p. 152.

²⁸⁹ *Ídem*

²⁹⁰ *Ídem*

²⁹¹ *Ídem*

rechazando el clasicismo pictórico, rehusando la labor del genio pintor; Morris rechazando la forma, el objeto y la impronta del artista... Por ello, da la sensación de que lo que se venera es la propia subversión, como expone Krauss, pero siempre se hace necesario el retorno a la historia del arte moderno: la comparación formalista e Historicista. Entonces es el discurso de comparación el que otorga el significado a la obra, con lo que el significado propio de la obra queda restringido. Así la historia es rechazada como valor pero conservada como fuente de significado y, por ende, como fuente de explicación.²⁹²

Sentido y Sensibilidad.

Morris explora y reflexiona continuamente el significado de la obra, como ya se ha mencionado, su trabajo afronta la obra como índice, como significado literalmente. Es decir, inicialmente buscó una confrontación directa con el formalismo, buscó una nueva manera de relacionar el cuerpo, la forma y el espectador por medio de la *gestalt* y la unicidad, lo que devino en el uso de formas geométricas, etc. Pero también Morris, al igual que Robert Way, piensa que el significado viene dado por la experiencia que cada uno de nosotros toma de la obra.

Pero sucede que la "objetividad" inicial se transforma en el lenguaje de los sentidos, las impresiones y las imágenes mentales y las sensaciones privadas. Y esto es realmente lo maravilloso de "la historia del cubo", lo que en un principio surge como negación, renuncia a la forma, renuncia a la composición relacional, renuncia a la huella del artista, genio y creador, renuncia al color, renuncia al espacio ilusorio, etc.... se convierte en algo positivo, ya que es positiva la noción de tiempo-espacio, la valoración de lenguaje privado, la libertad del proceso, la carencia de importancia del producto acabado, el lenguaje privado de cada uno y, lo más trascendental, la intención. La intención y la libertad al poder declarar: "esto es Arte". Liberado el

²⁹² *Ídem*

arte tras Duchamp, Morris experimenta las nuevas premisas de este universo de creación.

1966 fue el año de la primera exposición en un museo del minimalismo, en el Jewish Museum de Nueva York. Simultáneamente, la muestra *Eccentric Abstraction* marcaba ciertas diferencias con el más ortodoxo minimalismo pero también tenía muchos paralelismos. El rápido transcurrir de tantas innovaciones no permitió tomar el tiempo necesario para una adecuada comprensión y de ahí la importancia de examinar y analizar los sucesos, pues todos interactúan en un breve periodo. La *abstracción excéntrica* de Lucy R. Lippard recuperaba el uso de los materiales exóticos y también blandos, Keith Sonnier, Bruce Nauman, Eva Hesse, Robert Morris y Louise Bourgeois, entre otros, revivían abstracciones eróticas y emotivas.

En 1968 nuevamente se hizo una revisión museística del minimalismo con la exposición *The Art of The Real* en el Museum of Modern Art (fig. 59). Al año siguiente se realizó el primer reconocimiento internacional del pos-minimalismo con la exhibición *Anti-illusion: procedures/materials*. La exposición celebrada en el Whitney Museum ya estaba analizando el arte procesual. Morris atravesaba personalmente ambos estados, y sus escritos fundamentan esta trayectoria.

Mientras en Berna y en Londres se analizan una serie de proyectos internacionales posminimalistas, en Nueva York se celebra la exposición titulada *When Attitudes Become Form*. El interés centrado en lo real se muestra como tema principal de esta exposición. Eugene C. Goossen, comisario de la muestra, incluyó a un gran abanico de artistas en activo entre 1948 y 1968: Jasper Jones, Georgia O'Keeffe, Ellsworth Kelly, Jackson Pollock y Frank Stella; entre los escultores minimalistas Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, John McCracken, Robert Morris, Tony Smith y Robert Smithson. Goossen alegó "que todos los artistas de la muestra habían rehusado la

descripción de un tema simbólico y metafísico y habían apostado por representar «lo real»".²⁹³



fig. 59. *The art of the real*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1968, vista de la instalación Carl Andre, *Fall*, acero perfilado laminado al calor, 21 unidades de 183 x 71 x 183 cm c/u

En la muestra, Carl Andre realizó una pieza *in-situ* colocando un conjunto de placas metálicas alineadas contra la pared y el suelo, a modo de esquina, que remarcaba el plano horizontal y el vertical, mostrando un claro filo en ángulo de 90°. La muestra era "la encarnación de un impulso estadounidense por enfrentarse a las experiencias y a los objetos con los que nos topamos cada día."²⁹⁴

La temprana aceptación del *minimal art*

La asimilación del arte minimalista tan temprana, con las exposiciones individuales dedicadas a tal fin, supuso la adquisición de un eco internacional y su "asimilación

²⁹³ J. Meyer, *op.cit.*, p. 140.

²⁹⁴ Eugene Goossen, *The Art Of The Real: USA 1948-1968*. Nueva York, The Museum Modern Art, 1968, p. 7, citado en: J. Meyer, *op.cit.*, p. 140.

por parte de los museos y de las galerías de primer orden, lo que marcó el fin de su fase de vanguardia."²⁹⁵ Del mismo modo, la rápida absorción de este nuevo movimiento se reflejó también en la antología sobre el minimalismo: *Minimal Art A Critical Anthology*, publicada en 1968. Battcock lamentaba que el museo "...nos hubiera sustraído el arte"²⁹⁶, transformando el minimalismo en un movimiento artístico histórico.

Pero el minimalismo sufrió duras críticas en su aceptación social, su rápida absorción por el engranaje del arte no produjo una rápida asimilación social, sino al contrario. En este sentido obras míticas se retiraron de los parques, el arco de Serra por ejemplo, o se criticó la compra de la Tate Gallery en 1976 de la obra de Andre titulada *Equivalent VII* (1966), compuesta por 120 ladrillos refractarios.

Para describir el campo de actividad en expansión que continuó tras el minimalismo y que recogía tanto el Arte conceptual como el *Process Art*, el crítico Pincus-Witten introdujo el término *Posminimalismo*, la descripción es sobradamente fácil. Para Pincus-Witten el uso de la producción industrial y los módulos seriados típicos del minimalismo conducían a obras más conceptuales como las de LeWitt, Graham y Brochner; mientras que el paso del objeto literal conducía al *Process Art*, de la forma a la *Anti-forma* o a la abstracción sensitiva e incluso erótica. Así hallamos artistas como Eva Hesse, Barry Le Va, Robert Morris, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Robert Smithson y Keith Sonnier.

Robert Morris prosiguió magistralmente su carrera alzándose como una figura predominante del minimalismo y del pos-minimalismo, su escrito de *Anti-Form* publicado en *Artforum* le avalaba junto a su creación artística. Así la nueva escultura

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 33.

²⁹⁶ *Ibidem*, pp. 33–34.

pasó a ser una subversión, una oposición. Pero toda la época estaba en crisis, los violentos sucesos y la politización del mundo del arte neoyorquino de finales de los años 70 provocó reacciones y los artistas se involucraban activamente en políticas urbanas y pacifistas.

Donald Judd y Julie Finch, su esposa, participaron en el movimiento antibélico *War Resisters League* en 1968 y posteriormente en *Lower-Manhattan Township*, una asociación civil. Andre era miembro fundador del grupo activista *Art Workers' Coalition (AWC)*, creado en 1968 para defender los derechos de los artistas. El mundo del arte dominado por el capital recibió un análisis crítico en contra de las prácticas financieras y comisariales de The Museum Modern Art. Robert Morris, como presidente del grupo, lideró en 1970 una huelga en protesta contra la Guerra del Vietnam que cerró los museos de toda la ciudad de New York.



fig. 60. Sentada en el Metropolitan of Art durante la huelga de artistas de Nueva York, 22 -5-1970.

Carl Andre fue atacado por declarar contra el Museo Contemporáneo como institución, criticando la selección de obras en base al valor económico de la obra, obra seleccionada por un consejo de administración compuesto por personas

adineradas. Andr acusaba a los museos de estar dirigidos por las mismas personas que habían creado la guerra fría y la guerra de Vietnam.

Pese a todo, pese al activismo y las protestas, lo cierto era que los artistas minimalistas habían realizado importantes exposiciones en galerías y museos, lo que hacía verlos relacionados con el *establishment*.

Las obras más efímeras, procesuales y conceptuales de los artistas pos-minimalistas parecían oponer mayor resistencia a la cultura del bienestar que las elegantes cajas de Donald Judd o las placas de acero y de cobre de Carl Andre.²⁹⁷

Sin embargo, Morris fue desvalorizando el material, el uso de desperdicios así lo evidenciaba, la crítica al sistema de valores estaba presente pero tampoco hay que olvidar que, paralelamente, sus estructuras primarias le posicionaban distinguidamente en los museos del otro lado del océano.

Sus escritos en *Continuous Project Altered Daily* nos acercan a la fenomenología del hacer y a la entropía. Se ataca directamente la idea de que el arte es una forma de trabajo que conduce a un producto acabado. Lo cual va más allá que la designación del *ready-made*, ya que había un producto de arte tras un *ready-made*. Pero Morris rechaza el producto y centra interés en el medio, en lo procesual. "Esta reivindicación del proceso plantea de nuevo el arte como una energía que tiende a cambiar la percepción."²⁹⁸

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 35.

²⁹⁸ Robert Morris, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, October Book, Cambridge, Massachusetts [etc.], MIT Press [etc.], 1993 citado en: M.A. Hernández Navarro, *op.cit.*, p. 52.

Steam de 1974 (fig. 61), es una obra de vapor que consistía en una nube blanca que emanaba por las aberturas de las tuberías subterráneas, es así un ejemplo de la desmaterialización de la obra de arte y evidencia la trayectoria del artista desde un arte de objeto y perceptual a un arte donde prima la idea y el proceso mental.



61. Robert Morris, *Steam*, 1974

Por ello cabe cuestionarse si la obra de arte tiene un límite, incluso como plantea Rosalind Krauss: si la obra de arte tiene un grado cero de visibilidad. Estas inquietudes están presentes continuamente en el trabajo de la época y, en Morris, marcan su evolución personal y son su materia de investigación en sus escritos y publicaciones como, por ejemplo, en *Some Notes on the Phenomenology of Making*, donde justifica el proceso.

Cuando Rosalind Krauss publica *Sentido y sensibilidad* (1973) establece en una primera división del posminimalismo una vertiente procesual o conceptual de producción en serie, donde figuran las obras de Morris con los esquemas matemáticos de LeWitt y Bocher; una segunda división pos-minimalista que adopta un conceptualismo basado en el lenguaje, como Kosuth, On Kawara, Douglas

Huebler, ... que aboga por la declaración de intenciones construida con el lenguaje, como por ejemplo la frase "aún estoy vivo".

Krauss establece dos modelos de subjetividad a partir de la toma de conciencia de la obra. De este modo, las declaraciones y las nociones conceptuales expresadas lingüísticamente indican que:

"Los actos declarativos y las nociones del conceptualismo lingüístico reflejan una fe en que lo que queremos decir realmente es lo que decimos y en que las palabras que utilizamos para representar nuestros pensamientos los transmiten con una transparencia absoluta. El concepto aparentemente radical del «arte como idea» propuesto por Kosuth recupera una especie de ontología cartesiana, la creencia retrógrada de que el artista es capaz de expresar claramente sus «ideas».²⁹⁹

Y continúa Meyer analizando a Morris y las influencias de Ludwig Wittgenstein en la construcción del significado de la obra:

"Krauss, citando los escritos de filósofo de principios del siglo XX Ludwig Wittgenstein, argumenta que nunca somos dueños de nuestras intenciones, porque sólo podemos formular nuestros pensamientos enmarcados en sistemas de representación determinados socialmente. El arte en serie de Judd y Andre no parte de una mente subjetiva y racional, sino de fórmulas matemáticas predeterminadas. En la misma línea, en la obra de Morris, la percepción constituye una respuesta al mundo externo, al privado y determinado por uno mismo."³⁰⁰

²⁹⁹ J. Meyer, *op.cit.*, p. 37.

³⁰⁰ *Ídem*

Lo tautológico.

Lo mental y lo real ligado al tiempo afloran en el pensamiento de Huebler también. En este sentido se retoma el descubrimiento de lo conceptual de Duchamp y se pone en práctica. En artistas como Huebler vemos profundizado este sentimiento. El sentido de percepción variable, al igual que Morris experimenta en su dimensión mutable de la percepción indicando "todo es variable y depende del observador", con Huebler es una condición transpersonal y va más allá, negando el tiempo y el espacio. Comenta así: "pienso que es totalmente justo decir que el tiempo es lo que cada uno de nosotros dice que es en un determinado momento,"³⁰¹ y de este modo, con esta afirmación, niega toda realidad cartesiana. En esta dirección cabe señalar la evidencia psicológica de la percepción, ya que bien cierto es que el tiempo, pese a haber sido estructurado y dividido matemáticamente al igual que el espacio ha sido cartografiado en X, Y y Z, en tres dimensiones, realmente nuestra experiencia no es siempre la misma. Esta realidad evidente es lo que están poniendo sobre la mesa los artistas, lo real.

Lo real condiciona el significado, lo crea, lo altera y lo modifica continuamente, de ahí la importancia del proceso, del tiempo ligado a la experiencia y de la experiencia ligada al tiempo. De nuevo Morris hace presente la fenomenología del hacer y del percibir, pues son indiscernibles por separado. Quizás ese haya sido uno de nuestros errores, el de diseccionar la realidad para aprenderla ya que perdemos la relación del todo que, además, está en movimiento, es cambiante. Y esto lo percibieron muchos artistas y así se investiga. Serra indaga directamente al trabajar con acciones como los verbos y la materia sujeta a la gravedad, estar sujeto a una condición dinámica y fluida, llena de movimiento.

³⁰¹ R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, p. 153.

Pero este enraizamiento profundo en torno a lo real, ligado a la experiencia, empieza a forjar toda una serie de actitudes positivas, el arte deja de ser una renuncia para ser una afirmación, una aceptación, es más una declaración de lo que realmente es. Y ésto es realmente bello, es por fin una declaración de identidad arriesgada pues niega toda referencia histórica, hasta cierto punto. Así la objetividad y las impresiones quedan unidas a través del lenguaje creando un *sentido*, un significado para estas nuevas obras pos-minimalistas.

Rosalind Krauss nos da otro ejemplo más:

”Tomemos el ejemplo de las tarjetas «He llegado» y los telegramas «Estoy vivo» de On Kawara sobre las cuales Lucy Lippard escribe:

«La fascinación ejercida por las anotaciones obsesivas y precisas que Kawara da sobre su lugar en el mundo (tiempo y lugar) implican una especie de noticia tranquilizadora de que el artista existe realmente. Al mismo tiempo carecen totalmente de patetismo: su objetividad establece el aislamiento autoimpuesto que marca tanto su forma de vida como su arte.»

Resulta extraño hablar de «objetividad» para referirse al profundo subjetivismo de la idea de que sólo podemos saber que alguien está vivo (o despierto) porque él mismo nos lo dice. Kawara, coincidiendo conceptualmente con Barry y Huebler, coloca el arte en los confines de lo que el positivismo lógico ha denominado el lenguaje protocolario: El lenguaje de los sentidos y las impresiones, las imágenes mentales y las sensaciones privadas.”³⁰²

De nuevo hay cierta conexión con la obra que se define así misma, como en el arte de objeto: es literalmente un objeto dado, es literalmente una bandera, una lata de cerveza, un objeto extraído de la realidad cercana... y no puede pretender ir más

³⁰² *Ídem*

allá, no hay ni sentido metafórico ni simbólico, quiere ceñir y restringir a una idea dada que está en sí misma en el objeto.

La objetividad elimina toda la confusión exterior a la obra, limpia todo atisbo expresionista para presentar el aquí y el ahora del objeto. Se nos presenta el *ahora* de la idea, simplemente presentada, y expresada por el artista como dijo Rosenberg: "esto es un retrato de Iris Clert". Y telegrafió: "si yo digo que lo es, lo es", (fig. 65). Y esto es fantástico, es esclarecedor. La voluntad del artista sólo sale a la superficie como en el gesto de Duchamp de re-nombrar el escurrir botellas como objeto de arte. O la célebre frase "declaro que este urinario es una obra de arte". No lejos de cierta crítica al sistema de valores del arte, el mercado, etc. esta es una elección enunciativa, el lenguaje construye la obra pues declara su intención y ahí es donde está definiendo lo que es. "Esto es arte".

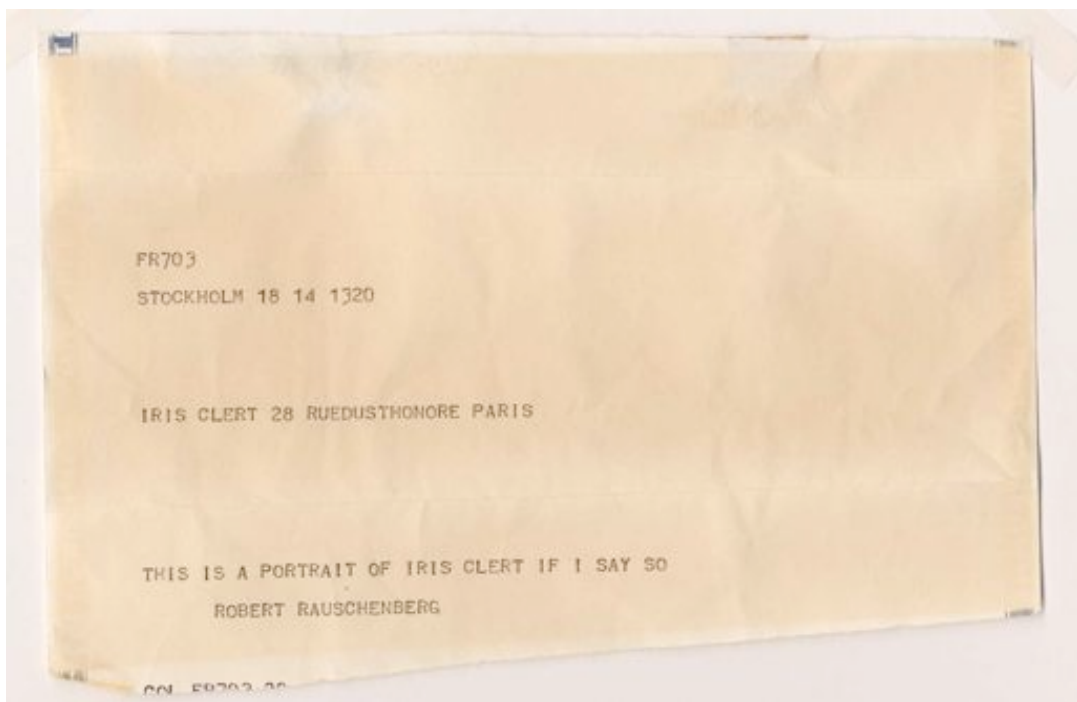


fig. 62. Robert Rauschenberg, *This Is a Portrait of Iris Clert if I Say So*, tinta sobre papel.

Es pues la idea de intención lo que diferencia a los artistas minimalistas de los post-minimalistas. Según Krauss la obra se construye en torno a la noción de intención y así Kosuth afirma:

“Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si se las considera dentro de un contexto –como arte– no proporciona ninguna información sobre ninguna cuestión de hecho. Una obra de arte es un tautología por cuanto es una presentación de la intención del artista, es decir, el artista dice que esa concreta obra de arte es arte lo que significa que es una *definición* de arte. Así pues, es cierto a priori que es arte.”³⁰³

Esto nos lleva a la dicotomía entre la obra realizada *a priori* y la obra procesual, no acabada en el tiempo. Ambas vertientes son pos-minimalistas, conceptual ó procesual.

Así, se crea una tautología, la obra remite así misma, no hay un significado exterior a ella, es lo que ahí está. Y ésta es una noción desarrollada por todo el arte conceptual y que impregna nuestro carácter actual.

Por otro lado, respecto a la intención, es necesario retomar a Duchamp pues de la interpretación de su obra deriva gran parte de la producción artística contemporánea y actual. Y esto es una gran realidad.

Duchamp, tal y como explica Francisco Javier San Martín, “reifica” el objeto en mercancía capitalista.³⁰⁴ Es decir, lo reinterpreta, lo renombra y lo designa como arte, pero el resultado es un objeto de arte que está en el sistema capitalista, y adquiere un valor, con el que de nuevo el sistema especula. Pero, una de las más asombrosas respuestas que se han dado la realizó Wolf Vostell mediante la

³⁰³ *Ibidem*, pp. 153–154.

³⁰⁴ Francisco Javier San Martín, "Sobre Marcel Duchamp", *op.cit.* pp. 38–39.

performance titulada *Detrás del árbol. Duchamp no ha entendido a Rembrandt*, llevada a cabo en 1976 en Garraf (Barcelona). En la acción tomaron parte jóvenes artistas del momento ligados a la galería G y a la estética del arte conceptual como Carles Puyol y otros más jóvenes como Miquel Barceló.³⁰⁵

La acción alude directamente al urinario de Duchamp y el cuadro de Rembrandt *Derrière L' arbre* en el que aparece una joven campesina orinando. Los artistas realizan varias acciones relacionadas con los fluidos corporales (fig. 63). Cubiertos con un paño en la cabeza, recogen humores internos y externos: sangre, orina y perfume. En síntesis, se trataba de sustituir el objeto por la acción. "Vostell le reprochó que una contextualización no sirviera para introducir la acción en el arte, quedándose en una posición estática."³⁰⁶ Vostell promulgaba una interacción total del arte en la vida, de ahí la selección de fluidos reales de la vida y la sustitución de los objetos. También es cierto que con la documentación de la acción se creó un objeto que se exhibió como arte.



fig. 63. Wolf Vostell, *Detrás del árbol. Duchamp no ha entendido a Rembrandt*, happening, 1976.

³⁰⁵ Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Arte contemporáneo 21, Madrid, Akal, 2007, pp. 476-477.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 476.

En definitiva, la obra de arte como objeto o acción es síntoma de un acto de creación motivado por la intención del artista tal y como concluye Krauss:

"La obra de arte acabada es el resultado de un proceso de formación, de elaboración, de creación. En cierto sentido la prueba de que ese proceso se ha desarrollado, del mismo modo que las huellas de pisadas en un terreno blando son la prueba de que alguien ha pasado por allí. La obra de arte es pues el índice de un acto de creación en cuyas raíces está la intención de hacer la obra."³⁰⁷

En lo que respecta a la intencionalidad del artista hubo distintas reacciones, Benglis transformó las actitudes literalmente en formas con sus vertidos, mientras otros artistas investigaban las propiedades intrínsecas del medio en relación a la obra. Así Morris, a través de la ejecución automática, eliminando la impronta personal de la obra, dejaba que sus fieltros cayesen aleatoriamente al suelo, con lo que la obra se constituía sola: el artista, al azar, daba la libre disposición de la misma. Serra, conociendo y experimentando la fuerza gravitatoria, había decidido que fuese el medio, el contexto dinámico y en movimiento, el que eligiese su configuración, su forma, siempre temporal, pues siempre sería una configuración aleatoria y única. Y éste es de nuevo un factor importante que no podemos abordar directamente sino recabando esta condición fluida en diferentes artistas, pues lo temporal es arbitrario. Así Morris viene a aclarar que la intención está mediatizada por el entorno, por lo que en parte está relacionada con el problema de la figura-fondo. Pero principalmente la intención está ligada a lo real y lo real a la experiencia diaria y ésta es una de las claves para entender el arte.

³⁰⁷ R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, p. 152.



fig. 64. Robert Morris, *Mirror*, película en B/N, 1969.

12.17. Lo procesual, procedimientos y materiales.

Parece lógico pensar que el arte es una expresión de algo, algo que tenía en mente el artista o una expresión de lo que veía en su mente. Todas ellas son la expresión, en un sentido tradicional, de la personalidad del artista, del yo interno que aflora. Ésta es una visión totalmente tradicionalista del arte, pues pre-supone la existencia de un yo repleto de sensaciones *a priori*. Sin embargo, si nos basamos en la intención, no en centrar la atención en el proceso y tampoco en el apriorismo, el resultado es más fluido porque nunca somos dueños de nuestras intenciones ya que atraviesan nuestros pensamientos y son enmarcados en sistemas de representación determinados social y culturalmente.

Así el arte procesual tomará el discurso ya abierto por el *minimal art*, como apreciamos en la exposición *When Attitudes Become Form*, y lo transformará en una nueva investigación como se plasma en la muestra *Anti-Illusion: Procedures/ Materials*.

Son tres las dimensiones que caracterizan el arte procesual según Foster, Krauss, Bois y Buchloh,³⁰⁸ observándose claramente en tres artistas Serra, Morris y Hesse:

- La lógica de los materiales.
- El efecto de campo o el problema figura-fondo.
- El *yo* corporal o la corporeidad fantasmática.

La lógica de los materiales.

La investigación del medio como tal, ya iniciada con Pollock con la búsqueda de las cualidades intrínsecas del medio, llevó a una exhaustiva investigación de nuevos materiales. Inicialmente eran materiales industriales pero posteriormente de desecho o materiales en bruto como tierra, piedra, etc.

Los materiales liberados de sus prácticas de producción y significación tradicionales proporcionaban una libertad que para los críticos más formalistas corría el riesgo de caer en la arbitrariedad, como afirmaban Clement Greenberg o Michael Fried. Este último veía un exceso de teatralidad en las prácticas artísticas.

Una vez abatidos los protocolos de especificidad del medio, el objetivo era buscar nuevos fundamentos para el arte teniendo en cuenta la naturaleza cambiante de los materiales y los medios, la lógica aplastante de la gravedad, la influencia del entorno, el movimiento, el dinamismo, la arquitectura y el paisaje...; todas son condiciones para la obra expuesta a través de los materiales.

Significativamente, la movilidad del cuerpo que interactúa con los materiales y con el medio dinámico crea una percepción. "En la obra de Morris la percepción constituye una respuesta al mundo externo, y no al privado determinado por uno

³⁰⁸ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, pp. 534–35.

mismo,³⁰⁹ y esta idea es también crucial ya que posteriormente Michelson y Krauss diferencian la identidad privada y no privada, como contingente y no globalizadora y se materializa en la posmodernidad y en el minimalismo.³¹⁰

El efecto de campo, el problema de la figura-fondo y el infinito desdiferenciado

El arte procesual siguió con la crítica a los medios artísticos tradicionales que ya había iniciado el minimalismo y, en particular, entre sus premisas se hallaba el deseo de romper con el ilusionismo originario de la pintura clásica y el deseo de desprenderse también de la composición relacional arraigada en el cubismo.

Así, sucedía que una de las primeras necesidades era superar la oposición forma y contenido. Por ello, Lucy R. Lippard en *la abstracción excéntrica* ya ponía de manifiesto el deseo de romper con la estructura de representación heroica y fúnebre procedente del siglo XIX, una escultura inerte en cierto sentido. Igualmente, calificaba a las formas unitarias o repetidas del minimalismo, pues las obras venían a introducir una nueva clase de monumento fúnebre. De hecho, la abstracción excéntrica propone esta mezcla de una "premisa de muerte con un elemento totalmente vitalista y sensual. E introduce el humor en el lenguaje estructural, en el que los ángeles temen adentrarse."³¹¹

Y de esta relación de opuestos, entre muerte y humor, usados como elementos que se complementan más que como elementos que se contradicen, el resultado es "una neutralización o parálisis formal que consigue un tipo de totalidad."³¹²

³⁰⁹ J. Meyer, *op.cit.*, p. 37.

³¹⁰ *Ídem*

³¹¹ Lucy R. Lippard, "La abstracción excéntrica", *Art International*, Vol.10, nº9, 1966. En: R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, p. 23.

³¹² *Ídem*

De este modo, Eva Hesse toma las formas totalitarias del minimalismo y las hace temblar al someter lo rígido al vaivén de lo blando. Sus materiales, latex, fibra... atraviesan un cambio de estado que queda reflejado en su forma. Por ello cuando Eva Hesse reproduce los cubos rígidos del minimalismo más puro los transforma en formas con tensión, con una pulsión interna, de muerte quizás.³¹³ Hay ciertas reminiscencias del surrealismo en estos sujetos pero el resultado es bien distinto porque no hay un diálogo entre realidades distintas, hay una síntesis entre forma y contenido. Y ésta es la esencia. Las operaciones para ello son mínimas y el proceso y la manipulación del material es clave. Hesse construye cajas pero son dóciles, traslúcidas e inestables en el tiempo.³¹⁴ Y esto es quizás lo que nos atrapa, el hecho de haber dominado la técnica para ponerla al servicio del significado. La oposición entre forma y contenido es eliminada.

El proceso es revelado como parte constructora de la obra, los vertidos de plomo de Serra extraídos de los rincones de la galería o los materiales desperdigados de Morris, Alan Saret y Barry Le Va luchan contra el espacio y la forma, contra la tradicional visión de figura-fondo, la idea era romper con la percepción de una figura insertada en un espacio.

Morris propone la *Anti-forma* también buscando este espacio de diferenciación, donde la forma no está sobre un fondo, no se discierne, rompiendo la idea de espacio ilusionista de la pintura clásica. Aquí es importante señalar que esta búsqueda, como hemos adelantado, proviene de la investigación que la propia pintura realizó sobre el medio pictórico, como investiga Greenberg.

En las galerías comienzan a aparecer obras que ya no se pueden definir ni como esculturas ni como pinturas, de modo que el espacio parece literalmente cubierto por la figura: la figura es literalmente el fondo. "La oposición figura-fondo hace

³¹³ *Ídem*

³¹⁴ Hal Foster, *et ál., op.cit.*, p. 504.

pensar en una imagen vertical de ida contra un campo horizontal (fuese ese un campo ilusionista, como la pintura, o real como en el caso de la escultura).³¹⁵

Esta idea de buena *gestalt* arraigada en nuestra mente ha imperado en la historia de la pintura occidental. Del mismo modo esta idea del espacio es totalmente cartesiana, es decir, basada en una descripción geométrica y euclidiana del espacio. Si pensamos en espacios ilusionistas, uno puede ser la cuadrícula ortogonal clásica de la perspectiva, otro puede ser un paisaje atmosférico que denota profundidad o, incluso, la propia profundidad infinita de la abstracción geométrica donde una figura, aunque sea plana, actúa sobre un fondo.³¹⁶ En los tres ejemplos el espacio actúa como condición previa, es decir, pensamos que el fondo, el espacio sobre el que se asienta la figura, existe antes que ésta, es más, consideramos que el fondo continúa fuera de los límites del marco de la obra, que el fondo se prolonga detrás de la figura: el fondo es el soporte.

Esta idea la investigó Mondrian hasta conseguir eliminar la profundidad del espacio ilusorio. Podríamos decir que luchó contra el ilusionismo sin llegar a derrotarlo pero sus investigaciones sirvieron a muchos artistas que aún hoy siguen reflexionando en ese terreno. En todo esto actúa una conciencia interiorizada que nos indica que todo se asienta sobre el suelo, es un sentido de equilibrio, de orden frente al caos en el terreno de la percepción sensorial. Así, Krauss manifiesta y subraya la subversión anti-ilusionismo del *minimal art*:

“...Es un rechazo de un espacio que existe antes de la experiencia, que espera pasivamente ser llenado, y de un modelo psicológico en el que existe un yo repleto de significados, anterior al contacto con su mundo. Así pues, si deseamos hablar del anti-ilusionismo del arte en los 60, no podemos limitar nuestro discurso a una ideología de la forma.”³¹⁷

³¹⁵ *Ibidem*, p. 535.

³¹⁶ *Ibidem*, pp. 534–36.

³¹⁷ Rosalind Kraus, "Sentido y sensibilidad". En: Richard Armstrong, *op.cit.*, 1986, p. 154.

Así, el objeto se hallaba disuelto en el espacio y la mirada del espectador se diluía, se abría hacia un infinito, en un sentido incierto, como los espacios infinitos de Yayoi Kusama que creaban esa incertidumbre o la entropía de obras como *Scatter piece* (1967), de Richard Serra y *Disentangle* (1968), de Barry Le Va (fig. 65 y 66).



fig. 65. Richard Serra, *Scatter piece*, 1967

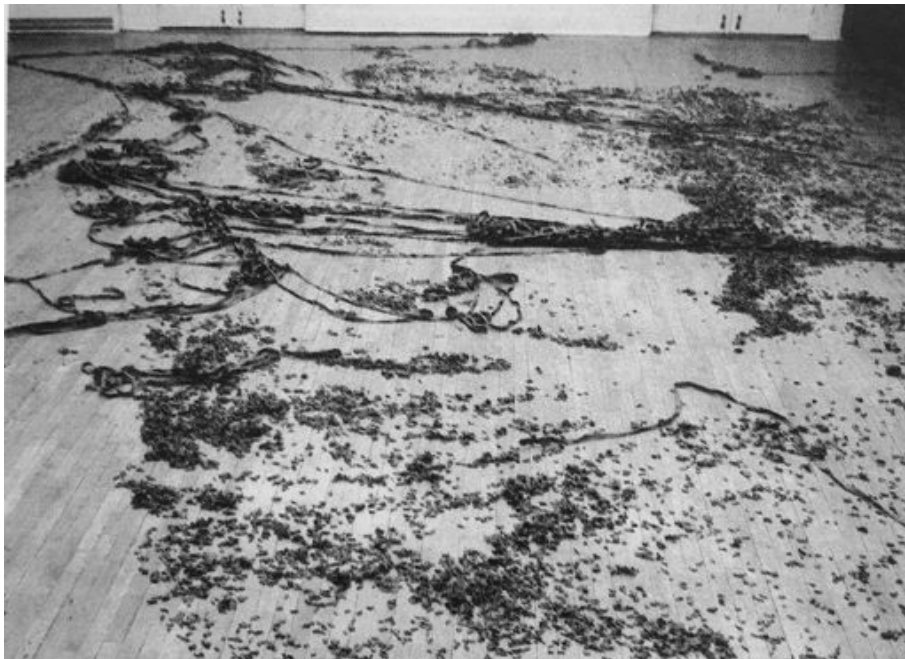


fig. 66. Barry Le Va, *Disentangle*, 1968

La relación figura-fondo: Frank Stella, método deductivo

En las pinturas negras de Frank Stella, aparentemente, en los aspectos literales del borde del lienzo se marcan las diferencias internas de sus superficies. En estas pinturas, como *Die Fahne Hoch!* (1959) y *Mariage of Reason and Squalor* (1959), las franjas negras están separadas entre sí por una delgada línea donde se ve el lienzo sin pintar (fig. 67 y 68).

La simetría general que presenta la obra impide ver cualquier tipo de ilusionismo o profundidad pictórica, a lo que ayuda el hecho de que la simetría forma parte de otra de las leyes de la buena *gestalt* y, al igual que la ley de figura-fondo en análisis, la simetría permite una rápida y buena percepción visual, es decir, las imágenes simétricas se reconocen inmediatamente.

De este modo, la forma rectilínea que presenta el lienzo determina la disposición de cada una de las franjas que pinta sistemáticamente a mano Stella. En la obra hay una línea cruciforme central que divide el lienzo en cuatro cuadrantes que a su vez reiteran la forma en cruz. Aunque hay una clara idea del artista de no crear subjetividades en *Die Fahne Hoch!* el título de la obra hace referencia explícita a una marcha militar oficial de las tropas de asalto de Hitler, al parecer, en muchas de las obras de Stella hay alusiones al tema nazi.³¹⁸

Muchos artistas de la época van a seguir esta investigación influenciados por la repetición uniforme de las pinturas de Frank Stella y muchos de ellos rechazan la emoción del expresionismo abstracto. A la obra *Mariage of Reason and Squalor* (el matrimonio de la razón y la sordidez) su amigo Carl Andre le ayudó a poner el título

³¹⁸ J. Meyer, *op.cit.*, p. 48.

que alude a la obra *Para Esmé, con amor y sordidez*, de J. D. Salinger y a *El matrimonio del cielo y el infierno* de William Blake.³¹⁹

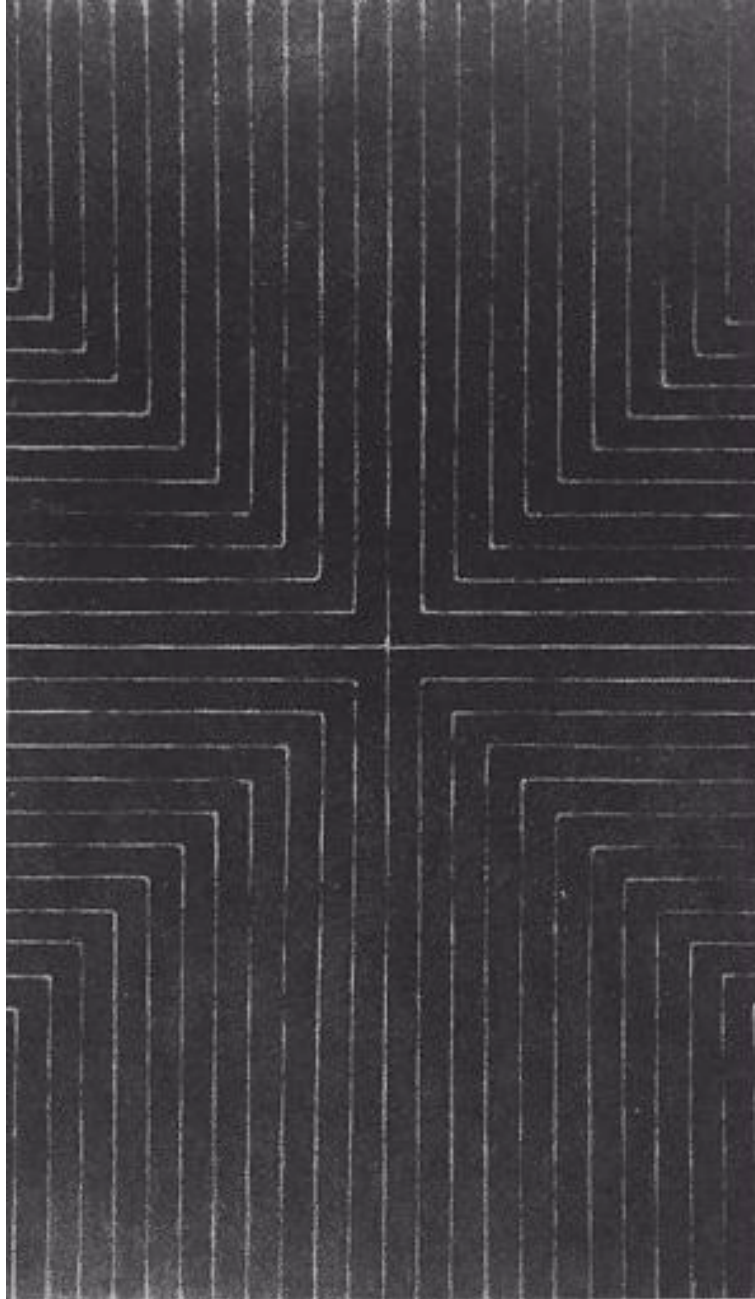


fig. 67. Frank Stella, *Die Fahne Hoch!*, 1959, esmalte sobre lienzo, 309 x 185 cm

³¹⁹ *Ibidem*, p. 49.

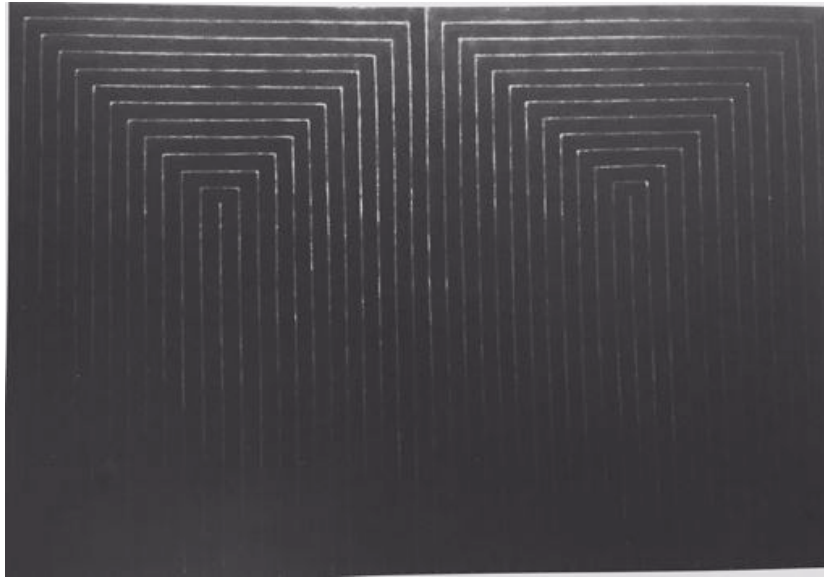


fig. 68. *Mariage of Reason and Squalor*, 1959,
esmalte sobre lienzo, 230 x 334 cm

En estas primeras pinturas negras el método es el siguiente: partiendo de los puntos medios de lienzo, tanto de los lados verticales como de los horizontales, se trazan las rayas de modo repetitivo e interrumpido haciendo una red, una declaración de la extensión de los cuatro cuadrantes de la obra. De este modo crea una imagen doblemente espejo pues los cuadrantes se repiten simétricamente, el cuadro es simétrico de izquierda a derecha y es simétrico de arriba a abajo. La imagen que se crea es una imagen interior en cruz. También la dimensión de la obra, su gran escala, ayuda a crear esta sensación de amplio espacio, son 3 metros de alto, 309 x 85 cm concretamente, es una dimensión mayor que la del cuerpo humano lo que le confiere un carácter espacial. *Mariage of Reason and Squalor* (El matrimonio de la razón y la sordidez) mide también 230 x 334 cm, ambas pinturas son de grandes dimensiones, impresionantemente grandes se podría afirmar, lo que las transforma en instalación como la que realizó en la Leo Castelli Gallery con doce pinturas metálicas.

Las obras de aluminio que realizó posteriormente a las pinturas negras se expusieron por primera vez en 1960 en dicha galería. Los doce lienzos recortados

que ahí presentaba se habían elaborado con pintura de aluminio sobre lienzo siguiendo el método de «estructura deductiva», ya ideado anteriormente por Wladyslaw Strzeminski. Stella pulirá el método incorporando una variante: recortando el lienzo. Strzeminski fue más allá de la composición y de la figura-fondo inventando una teoría de la abstracción: el Unismo:

“...al término de la década de 1920, tras un rápido ascenso en las filas de la vanguardia polaca, Strzeminski propuso una auténtica teoría, a la que llamó Unismo (publicada en 1928 con el título de *Unizm w malarstwie* (El Unismo en la pintura) y que constituye uno de los discursos más complejos en relación con el arte abstracto. Es oportuno hacer un breve resumen de esta teoría. En cada medio, y de manera distinta en cada uno, según la teoría del Unismo, el artista debe esforzarse por crear una obra de arte «real» (una obra que tenga existencia «real», una obra que no se base en ninguna clase de trascendencia). Cualquier obra de arte cuya configuración formal no esté motivada por su condición física (formato, materiales, etc.) es arbitraria, en el sentido de que la composición tiene su origen en una visión a priori concebida por el artista antes de su encarnación efectiva en la materia, antes de la existencia física de la obra. Esas composiciones arbitrarias (que Strzeminski llama «barrocas»), representan siempre un drama (tesis, antítesis) cuya resolución (síntesis) debe convencer. (Strzeminski era increíblemente consciente del hecho de que el ordenamiento pictórico al que llamamos composición, teorizado por primera vez durante el Renacimiento italiano, se había tomado del arte de la retórica.) Pero, continúa, cualquier síntesis «barroca» es necesariamente una solución falsa porque el problema que resuelve está cimentado en oposiciones metafísicas que se superponen artificialmente a la materia (la oposición figura-fondo, por ejemplo) y no son, por tanto, «reales». Toda huella de dualismo debe ser desalojada para poder escapar del idealismo de la

composición con el fin de alcanzar una construcción verdadera (huelga decir que la dialéctica de Mondrian fue rechazada por Strzeminski).³²⁰

El creador polaco había creado un complejo discurso sobre la abstracción en pintura que incluía la abolición de la relación entre figura-fondo:

“Lo plano pictórico, la deducción formal del marco y la supresión de la oposición entre figura y fondo son pues las tres condiciones principales del Unismo en pintura. En cuanto una forma no está motivada por el formato del lienzo, flota, creando un dualismo figura-fondo y entrando de este modo en el reino de lo «barroco» (aún cuando se elogiase a Malevich por su *Cuadrado negro*, la mayoría de sus composiciones abiertamente dinámicas eran severamente criticadas).³²¹

Strzeminski, en su extraordinaria serie de pinturas siguiendo este método, deja en suspensión la oposición figura-fondo al articular los planos de colores en base al negativo-positivo, otra de las teorías de la *gestalt*. Su teoría totalmente idealista la supo poner en práctica manteniendo a raya el monocromatismo, “tuvo que buscar una manera de «dividir» la superficie de sus pinturas de un modo que no fuera arbitrario ni subjetivo.”³²² La estructura deductiva es pues una innovación desarrollada ya en 1928 que vuelve a surgir en las pinturas negras de Frank Stella de 1959, como investigan Hal Foster *et ál.* La importancia del método la desvela ya Michael Fried al nombrarlo:

“...aunque sin conocimiento de este precedente histórico, fue la «estructura deductiva», empleando la expresión acuñada por Michael Fried en 1965 en relación con la obra de Stella: las proporciones de

³²⁰ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, pp. 229–230.

³²¹ *Ibidem*, p. 230.

³²² *Ídem*

todas las divisiones formales del lienzo se determinan por la relación entre su longitud y anchura reales.”³²³

Del mismo modo, un antecedente de los lienzos geométricos de Frank Stella son los *Homenajes al cuadrado* de Josef Albers, donde proclamaba la autonomía del color como organización plástica.



fig. 69. Wladyslaw Strzemiński, *Composición arquitectónica 9c*, ca. 1929, óleo sobre lienzo, 96 x 60 cm

En la magnífica serie de pinturas de Strzemiński derivadas de este principio, la superficie se divide en dos o tres planos (cuyos colores deben ser de igual intensidad) y “la articulación negativo-positivo deja en suspenso la jerarquía figura-fondo. La dirección es de hecho proporcional al formato de la pintura.”³²⁴

³²³ *Ídem.*

³²⁴ *Ibid.*

En su trabajo inicial comenzó siguiendo la idea moderna de la especificidad de cada medio, es decir, teniendo en cuenta la diferencia radical entre el objeto pictórico y el objeto escultórico: el objeto pictórico tiene los límites naturales de su propio soporte, es decir, las dimensiones reales del lienzo de las que no se puede salir, –y esto es lo que revoluciona después Frank Stella cuando recorta sus lienzos–, mientras que el objeto escultórico debe establecer una conexión con la totalidad del espacio. Así el objeto escultórico no debe presentarse como una figura sobre un fondo, no puede sobresalir como un monumento sino que debe integrar el espacio como uno más de sus materiales –y aquí se abre su discurso hasta Oteiza–.

Ésta es una de las cuestiones que después se investigó desde el minimalismo, la *Anti-forma*, el arte procesual, etc. y es, como no, también el discurso del campo expandido de la escultura. De este modo la escultura no es un cuerpo extraño en el espacio sino que debe crear una prolongación del espacio que se materializa mediante sus ejes –y aquí es donde entra en relación con los ejes cartesianos y la noción de horizontalidad–.

Strzeminski con la ayuda de Katarzyna Kobro continuó con su teoría en el campo de la escultura. Así, Kobro creó a partir de 1925 sus composiciones en el espacio; de especial interés es la *Composición espacial número 4* (1929) que sigue siendo totalmente actual pese a que tenga casi un siglo (fig. 69).

Katarzyna Kobro siguió su teoría del Unismo aplicada a lo escultórico y estuvo realmente a la altura de la tarea.

“La verdadera inventiva de las obras de Kobro a partir de 1925, todas hechas de planos entrecruzados, ortogonales o curvados, reside en los dos métodos que empleó para impedir que sus esculturas se percibieran

como figuras en el espacio o más bien como figuras separadas del espacio, dos métodos basados en lo que podría llamarse una disyuntividad sintáctica extrema. El primer método fue la policromía: el contraste violento de los colores primarios hace que la escultura estalle en tres dimensiones, impidiéndole convertirse en una silueta unificada porque cada lado de cada plano está pintado de una manera diferente. El segundo método suponía la percepción temporal de la escultura mientras el espectador gira a su alrededor, y Kobra puso especial cuidado en asegurarse de que tuviera un aspecto totalmente distinto desde cada punto de vista sucesivo y de que ningún alzado pudiera inferirse de ningún otro. La combinación de estos métodos disyuntivos es extraordinariamente eficiente en las obras que Kobra produjo de 1929 a 1930 como *Composición espacial número 4*, que, semejante en ese sentido a los lienzos de Strezeminski, podría con facilidad datarse erróneamente de 1960.”³²⁵

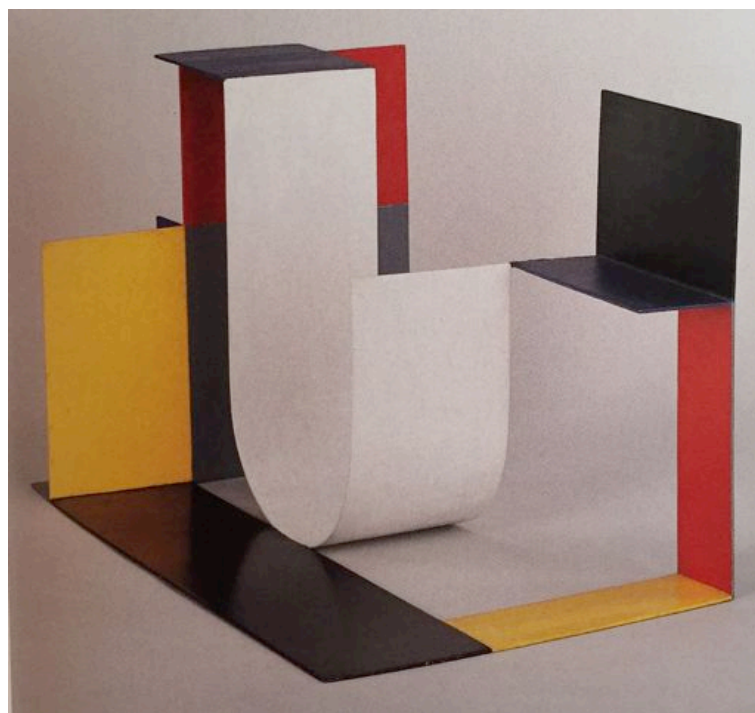


fig. 70. Katarzyna Kobro, *Composición espacial número 4*, 1929, acero pintado, 40 x 64 x 40 cm

³²⁵ *Ibidem*, pp. 231–232.

Condenando la redundancia artística, Strzemiński prefirió abandonar el Unismo en vez de repetirse, siendo consecuente con sus ideales. "Murió en 1952, un año después que Kobra, sin haber renunciado a sus principios del Unismo pero con pleno conocimiento de que eran tan idealistas como cualquier otro contra el que hubiera luchado"³²⁶

Por último, hay una cuestión entre el lenguaje y el significado que posee cierto positivismo en el minimalismo, ya que al llegar a la obra el interior ilusionista y el espacio en profundidad están afirmando que el significado devenga del espacio público más que del privado. Y esto es algo positivo ya que la obra se construye en el espacio, en relación a un tiempo y a una experiencia del espectador, sin duda.

En este sentido, la obra de Frank Stella resulta de gran ayuda a la propia escultura minimalista, ya que la obra "escapa del espacio ilusionista y da como resultado una bidimensionalidad inexorablemente reveladora del espacio de la pintura como algo únicamente externo."³²⁷

El desafío del objeto tridimensional

En las pinturas negras de Stella las líneas siguen la propia disposición de horizontalidad y verticalidad del lienzo, es decir, son líneas paralelas a los bordes de la propia obra. Sin embargo en las pinturas de aluminio las líneas siguen el borde dentado de la obra y, a primera vista, no se sabe si la línea ha sido creada desde el interior o desde el exterior; esto provoca una ambivalencia porque puede ser que la línea haya creado la forma de la obra o viceversa: la forma del soporte ha creado su interior.

³²⁶ *Ibidem*, p. 231.

³²⁷ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna, op.cit.*, p. 258.

En *Luis Miguel Dominguín* de 1960 (fig. 71) las líneas rompen con el formato rectilíneo de la tela y cambian de dirección, crean un ángulo recto que se reproduce desde el interior hacia el exterior, hacia el borde de la obra. Realmente es significativo que el borde de la obra haya sido recortado siguiendo la forma de esta línea. Al modificar la trayectoria de la línea se crean espacios vacíos incompatibles con la propia línea y la configuración creada con el artista. Stella recortó esas zonas que no habían sido pintadas por las líneas y dio la forma a los lienzos a través de la repetición de la propia línea, esto supuso una innovación muy importante en el ámbito de la pintura: ya que la relación figura-fondo se había roto, la pintura se transformó en un objeto tridimensional, en una escultura. La repercusión e importancia de esta innovación en los años 70 dio lugar a la exposición *The Shaped Canvas* celebrada en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York en 1965.

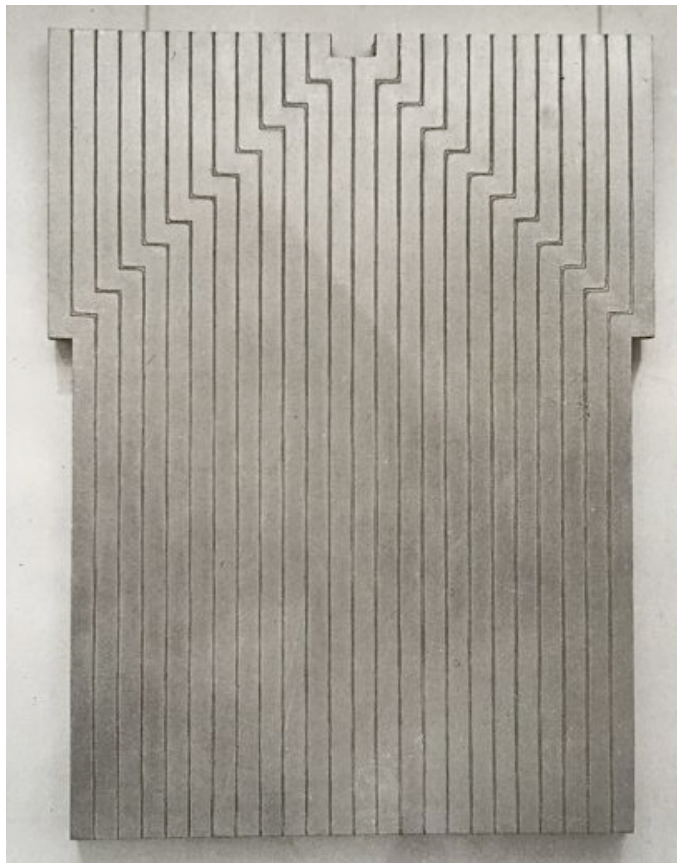


fig. 71. Frank Stella, *Luis Miguel Dominguín*, 1960, pintura de aluminio sobre lienzo, 244 x 183 cm

En 1963 Stella creó *Serie de retratos*, algunos de ellos se expusieron en Leo Castelli Gallery de Nueva York. Las pinturas en color azul lavanda sobresalen de la pared y presentan distintas formas recortadas. Las pinturas muestran un volumen notable, un grosor excesivo para ser lienzo, que las separa de la pared. Las obras reproducen desde el interior hacia el exterior una serie de juegos lineales creando formas geométricas. La diferencia con las pinturas iniciales negras es que ha creado un interior vacío. Así, siguiendo la forma del contorno delineado por las líneas pintadas, se constituye la obra.

Stella, en honor a sus amigos, bautizó cada cuadro con cada uno de sus nombres: el escultor Carl Andre, el pintor y biógrafo de Stella Sidney Guberman, los galeristas Leo Castelli e Ileana Sonnabend, el fotógrafo y cineasta Hollis Frampton, Charlotte Tokayer, Henry Garden y el director Emile D'Antonio quien realizó una importante película, *Painters painting* (1970) que documentó la escena artística de Nueva York en la época.³²⁸

En esta serie, y siguiendo su línea de pintura monocroma, realiza estas formas pictóricas con pintura de color púrpura metalizada. Realmente las obras se convertían en objetos minimalistas porque realzaban la propia tridimensionalidad del lienzo y dejaban al descubierto el interior vacío de la obra, la pared que servía de soporte a la obra.

En este sentido Frank Stella fue un precursor de los objetos específicos que más tarde defenderá Donald Judd en sus textos. Stella está luchando contra la propia esencia tradicional de la pintura, contra la idea de que una pintura es fundamentalmente una forma delimitada por sus bordes. Los bordes del rectángulo han sido una frontera para el cuadro y representaban el fin del cuadro en obras anteriores a 1946.

³²⁸ J. Meyer, *op.cit.*, p. 50.

En principio una obra pictórica es un plano rectangular con una duración limitada que se adelanta sobre la pared:

"Salvo en el caso de un campo total y uniformemente cubierto de color o de marcas, cualquier cosa dentro de un rectángulo y sobre un plano sugiere algo que se encuentra dentro y sobre otra cosa, algo de su entorno, una figura u objeto dentro de su espacio, perteneciendo dicha figura u objeto a un mundo similar: es el objetivo primordial de la pintura."³²⁹

En cuanto a la marcada tridimensionalidad y la cuestión de figura-fondo, así lo percibe Donald Judd en torno a la obra de Stella y, de igual modo, refleja el proceso sistemático donde una cosa sigue a la otra:

"Los cuadros con forma (Shaped Painting) incluyen diversas características importantes de las obras tridimensionales. El contorno de la pieza y las líneas trazadas en su interior coinciden. En ningún lado las bandas tienden a ser partes distintas. La superficie se encuentra más adelantada que lo normal en relación con la pared, aunque permanezca paralela a ésta. Como la superficie está especialmente unificada, y sugiere muy poco o nada espacio, el paralelismo del plano (del cuadro en relación con la pared) destaca de modo poco habitual. El orden no es racionalista ni fundamental. Es sencillamente un orden, como el de la continuidad, una cosa que llega detrás de otra. Una pintura no es una imagen. Las formas, la unidad, la proyección del cuadro adelantado a la pared, el orden y el color son específicos, fuertes y agresivos."³³⁰

³²⁹ D. Judd, "Objetos específicos". En: A. Salaverría, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián) *op.cit.*, p. 15.

³³⁰ *Ibidem*, p. 17.



fig.72. Frank Stella, *Empress of India*, 1965, polvo metálico polimerizado en emulsión sobre lienzo 198 x 569 cm

Judd en 1965, evidenciando las potencialidades del descubrimiento, ya anuncia el camino a seguir que desde el minimalismo influenciará en el arte contemporáneo y afirma: "Hasta la fecha, las tres dimensiones en su sentido más amplio son ante todo un espacio dentro del cual se puede evolucionar."³³¹ y prosigue anunciando la falta de estructura tradicional: "La mayoría de las nuevas obras no tienen estructura en el sentido clásico, sobre todo en las de Oldenburg y Stella."³³²

Parece fácil decir que las obras de Stella han conseguido una monotonía que libera el espacio ilusionista, la reverberación de las rayas del interior al exterior o viceversa configura la forma del soporte consolidando una cosa, un objeto no lingüístico. Pero lo cierto es que hay un significado en las cruces y signos que crea. Los signos aparecen repetidas veces desde las primeras pinturas de Stella, y son algo más que meras formas literales que evidencian el soporte. En *Die Fahne Hoch!* y *Luis Miguel Dominguín* se parte de una configuración deductiva y se llega a una configuración concreta, la cruz. Casualmente o no, la cruz es el signo más primitivo de un objeto en el espacio, y plantea de nuevo el reto de la figura-fondo,

³³¹ *Ibid.* p.17

³³² *Ibidem*, p. 21.

declarando, manifestando la verticalidad de la figura proyectada sobre la horizontalidad de un fondo existente.³³³

Krauss sostiene claramente que la cruz, al igual que otros signos como estrellas, anillos, etc., pertenece a un lenguaje común de signos habituales en la pintura, que nos hablan de situar un *yo* en el mundo.³³⁴ Y lo interesante es que estos signos nacen a través de un proceso lógico, algo sistemático que se repite de un modo fluido y concluye con el encuentro del significado como función de la superficie. El proceso deriva pues de la intención privada del artista a un lenguaje común público, en cierto sentido su discurso se incorpora al imaginario colectivo.

La relación entre estructura y significado es crucial y así lo explica Krauss:

“La lógica de la estructura compositiva se nos muestra, por tanto, como inseparable de la lógica del signo. Cada una es garantía de la otra y, por tanto, exigen que uno tome en consideración la historia natural del lenguaje pictórico como tal. Lo que verdaderamente logran estas pinturas es sumergirse por completo en el significado, pero también hacer del significado mismo una función de la superficie, del espacio externo y público que de ningún modo remite a los contenidos de un espacio psicológicamente privado. El significado de la abolición de todo ilusionismo en Stella es ininteligible si no se vincula con su intención de anclar todos los significados en las convenciones de un espacio público.”³³⁵

³³³ R.E. Krauss, “Sentido y sensibilidad”, publicación original: *Artforum* Vol 12, nº3, 1973, pp 43-53. En: Richard Armstrong, Richard Marshall (ed), *op.cit.*, pp. 156-157.

³³⁴ *Ídem*

³³⁵ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, *op.cit.*, p. 258.

El yo corporal o la corporeidad fantasmática.

En la década de los 60-70 los artistas manifiestan una inquietud por explorar la exterioridad de la obra y del lenguaje, y en consecuencia la exterioridad del significado. En este periodo de tiempo, esta inquietud ha tenido un proyecto paralelo en la obra de otros escultores: el descubrimiento del cuerpo como exteriorización completa del yo:

“La importancia del arte que surgió en Estados Unidos en los primeros años 70 radica en que lo fundó todo sobre la pertinencia de un modelo de significado desprovisto de legitimaciones conferidas por un yo privado. En este sentido en el que estos artistas entendieron que sus ambiciones se vinculaban a un nuevo conjunto de producciones acerca de «cómo es el mundo». Así pues si leemos la obras de Stella, Judd, Morris, Flavin o LeWitt meramente en términos de un reordenamiento formal, nos perdemos el significado central de esas obras.”³³⁶

El yo de Jasper Johns: del yo interior de la obra a la exterioridad de la experiencia

Cuando Jasper Johns y los artistas del minimalismo niegan el carácter privado e inaccesible de la experiencia están cuestionando las mismas cuestiones que filósofos como Ludwig Wittgenstein, que dudan que pueda haber algo llamado lenguaje privado anterior a la experiencia, es decir, ponen en cuestión el yo privado lleno de contenidos y sensaciones *a priori*, de tal modo que niegan que el significado lo determine la unicidad de una experiencia interior del yo. Así el significado queda relegado a la exterioridad de la obra y de la experiencia.

³³⁶ *Ídem*

El conflicto en cuestión proviene del desafío que Jasper Johns lanzó como crítica al expresionismo abstracto cuando realizó *Diana con cuatro rostros* de 1955 (fig. 73), donde toma un objeto fabricado en serie, la diana, y lo reproduce, se apropia del significado apropiándose de un objeto cotidiano a modo de *ready-made*. También los rostros son huellas del cuerpo, del yo, son índices, es decir, aluden expresamente a un significado concreto, tal y como ya hemos analizado en las influencias de Duchamp en Morris y en Jasper Johns.

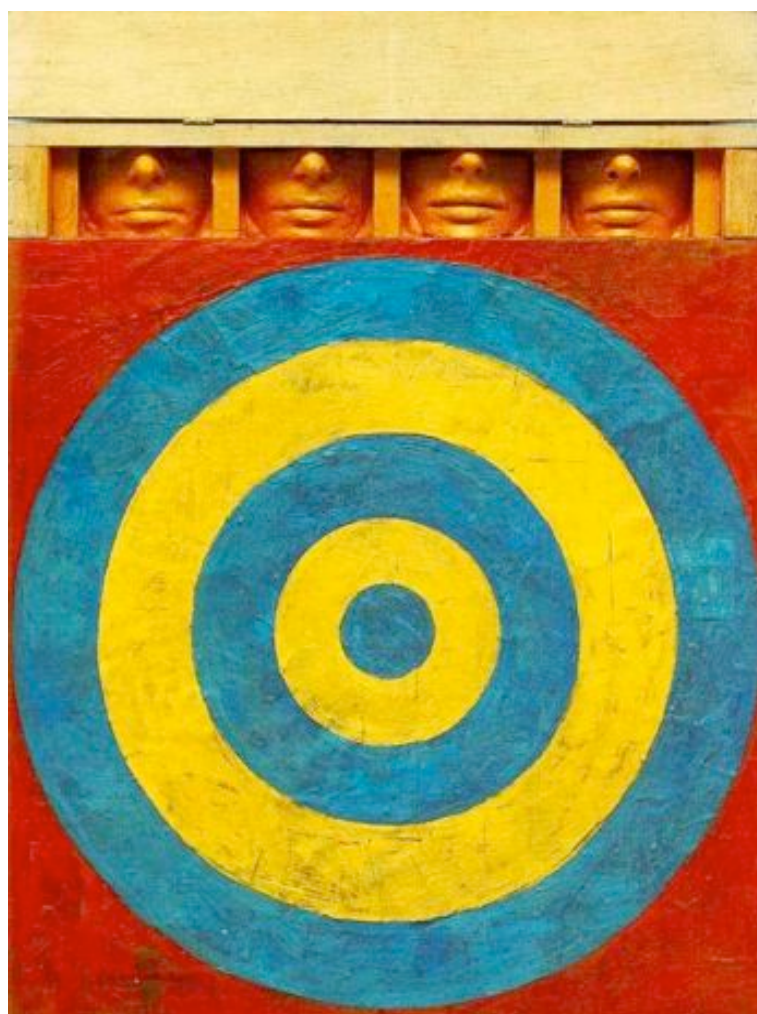


fig. 73. Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955, assemblage, encausto sobre papel de periódico y tela sobre lienzo rematado por cuatro rostros de escayola en caja de madera con bisagras, 85,3 x 66 x 7,6 cm



fig. 74. Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, encausto, óleo y collage, tejido montado sobre contrachapado (tres paneles), 107,3 x 154 cm

La interpretación que hace Jasper Johns del *ready-made* supone un rechazo a la idea de arte como expresión del *yo*, pues intencionadamente toma como elemento un objeto que no está realizado por el artista, y por tanto está desprovisto de la matriz psicológica al estar realizado industrialmente. Esto suponía un ataque directo al expresionismo abstracto como, por ejemplo, el caso de Rosenberg donde cada marca sobre el lienzo aludía a una profunda e intensa experiencia interna del *yo*. Pues la superficie de la obra demanda una apertura hacia el conocimiento del *yo* íntimo, un espacio psicológico interior que se abre mostrando el *yo* como expresa Krauss:

“Las palabras de Rosenberg identifican la pintura misma con el cuerpo físico del artista que la realizó. Lo mismo que el artista se compone de un exterior fisionómico y de un espacio psicológico interior, la pintura consiste en una superficie material y, detrás de esa superficie, un interior que se abre ilusionistamente. Esta analogía entre el interior psicológico del artista y el interior ilusionista del cuadro hace posible ver el objeto pictórico como una metáfora de las emociones humanas que

afloran desde las profundidades de esos dos espacios internos paralelos.”³³⁷

Esto rompe por completo con la idea del yo individual y deja al margen la personalidad, la emoción y el significado como elementos que existen aislados en cada uno de nosotros. Así se rechaza un arte donde prima el significado basado en lo interior, tanto como espacio interior de la obra como espacio interior psicológico:

“Para él la superficie externa de la obra demandaba que se la considerara como un mapa en el que podrían leerse las contra corrientes internas de la personalidad, una especie de testimonio del yo íntimo e inviolable del artista. Como la escultura o el cuadro se entendían como sucedáneos del artista, el cual se sirve del lenguaje de la forma para informar sobre su experiencia, los significados que se leían en el expresionismo abstracto dependían de la analogía entre la inaccesibilidad del espacio ilusionista y una intensa experiencia íntima del yo individual.”³³⁸

Este modelo que fundamenta el significado de la obra en el espacio interior está heredado de la escultura moderna y de ahí radica la importancia del hecho, el paso de la modernidad a la pos-modernidad a través del *minimal art*, y se rechaza la idea del individual tal y como lo presenta Judd:

“Como corolario a su rechazo de este modelo del yo, Judd prefiere repudiar un arte que fundamenta sus significados en el ilusionismo como metáfora de ese privilegiado (por privado) momento psicológico.”³³⁹

³³⁷ *Ibidem*, p. 251.

³³⁸ *Ibidem*, pp. 252–253.

³³⁹ *Ibidem*, p. 253.



fig. 75. Jasper Johns, Sin título (Botes de cerveza),
1960, Bronce pintado, 144 x 20 x 12 cm

En el ámbito escultórico los *Botes de cerveza* de Johns (fig. 75) operan del mismo modo. La experiencia se centra en la exterioridad, exterioridad manifestada a través del propio medio pictórico, plano, sin ilusionismo, y exterioridad de la experiencia de la obra y del significado como nos descubre Krauss:

“Los escultores minimalistas comenzaron por afirmar la exterioridad del significado. Como vimos, estos artistas reaccionaban contra un ilusionismo escultórico que convierte un material en el significante de otro –la piedra, por ejemplo de la carne–; un ilusionismo que saca el objeto escultórico del espacio literal para instalarlo en uno metafórico. Estos artistas se negaron a utilizar bordes y planos para configurar un objeto, de modo que su imagen externa sugiriera un principio subyacente de cohesión, orden o tensión. Como la metáfora, este orden se situaría más allá de los rasgos externos del objeto –su figura o

sustancia— y dataría a ese objeto de una especie de centro intencional o privado.”³⁴⁰

En su momento, Lucy R. Lippard en *La abstracción excéntrica* definió este yo corporal a partir de la evocación carnal derivada de la obra de Eva Hesse y de Louise Bourgeois.

“Esta identificación involuntaria, casi visceral, con la forma, para que la que el término psicológico «ego corporal» parece perfectamente apropiada, es característica de la abstracción excéntrica. Es difícil explicar por qué ciertas formas y tratamientos de la forma habrían de provocar una respuesta más sensitiva que otros. Unas veces esto viene determinado por la misma manera que tiene el artista de enfocar sus materiales y formas; otras por las sensaciones indirectas de identificación del espectador, que reflejan su conocimiento tanto personal como mediatizado de la experiencia sensorial en general. El ego corporal puede ser experimentado de dos modos: en primer lugar, a través de la sollicitación, el deseo de acariciar, de quedar atrapado en el sentimiento y el ritmo de una obra; el segundo a través de la repulsión, la reacción inmediata contra ciertas formas y superficies cuya comprensión lleva más tiempo. Es más probable que el primero sea totalmente sensitivo, mientras que el segundo se basa en la educación y el gusto, la distinción a menudo antinatural entre lo bonito y lo feo, entre lo que está bien y lo que está mal.”³⁴¹

Del mismo modo, las investigaciones de Maurice Merleau-Ponty son decisivas en la construcción del discurso de la percepción y del yo:

“Este aspecto del yo es visible en lo que se denomina la paradoja del *alter ego*: la forma en que la pintura del yo como conjunto contenido

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 260.

³⁴¹ R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, p. 25.

(transparente sólo para sí y para las verdades que es capaz de constituir) se derrumba ante el acto de conectar con otros yoes, con otras mentalidades. Merleau-Ponty describe esta paradoja como la separación de dos perspectivas, como el hecho de que para cada uno de nosotros –él y yo– hay dos perspectivas: yo para mi y él para sí, y cada uno de nosotros para el otro. «Por supuesto, estas dos perspectivas, en cada uno de nosotros, no pueden ser simplemente yuxtapuestas, pues en ese caso no sería yo el que viera el otro, ni él el que viera yo. Yo debo ser el exterior que presento a los otros y el cuerpo del otro en sí.»³⁴²

La revelación de ésto nos aleja de la idea de una conciencia unificada dentro de sí. Pues el yo sólo se considera completo después de haber salido a la superficie del mundo, y la misma existencia y el significado mismo del «yo» dependen así de su manifestación al «otro».³⁴³ Más recientemente, Rosalind Krauss y Anne Wagner, definen esta relación corporal como "un registro de fantasías psíquicas, impulsos corporales no representativos."³⁴⁴ Del mismo modo, Morris cada día relacionaba la estructura nuevamente, cada día era una obra distinta, formulaba un nuevo yo cada día en base a la experiencia pues dos días no son iguales.

Richard Serra en 1969 va más allá con la metáfora de un cuerpo dividido en un adentro sin un afuera. Hace presente la gravedad, el equilibrio, las grandes fuerzas que nos dominan y nos conforman. Su obra tiende a renombrar constantemente su integridad estructural. Parece que en *Castillos de naipes* el cubo que existe se crea a sí mismo en el tiempo (en este sentido es impresionista), totalmente depende de las tensiones reales que se producen en su superficie. Y declara que nosotros mismos somos como el dispositivo de una tonelada, volubles a las mismas leyes, al cosmos y al caos.

³⁴² Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, London 1962, p.XII, citado en: R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, p. 157.

³⁴³ *Ídem*

³⁴⁴ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 535.

Serra, como bien explican Hall Foster *et ál.*, también atacó la convención de figura-fondo. Su obra *Casting* es un claro ejemplo de arte procesual, donde el proceso diluye la obra, la vuelve fluida y la unifica en tres dimensiones, así pues: la obra es proceso, es emplazamiento y es acción. “Como en el caso de Morris, el proceso condujo a Serra a efectos de campo, con el «objeto disuelto en el campo escultórico que se percibe en el transcurso del tiempo».”³⁴⁵ De nuevo lo fluido se hace presente. Sin embargo para Serra, a diferencia de Morris, las dispersiones de obras en el espacio seguían creando formas identificables frente a un fondo. En 1970 Serra escribía: “un reciente problema planteado por la diseminación lateral de materiales, de elementos que en el campo visual aparecen esparcidos por el suelo, es la incapacidad de este tipo de paisajes para evitar una distribución acorde con el esquema figura/fondo, propio de la convención pictórica».”³⁴⁶ Sin embargo, Serra valorará más la inserción cultural de lo industrial que el proceso y la superación de la escultura: “Serra consideraba el Arte Procesual no como un medio de superación de la escultura, sino como un camino para volverla apropiada a las condiciones industriales de la sociedad moderna.”³⁴⁷

El nuevo territorio de la escultura posibilitaba nuevas formas de creación, la necesidad de liberarse del sistema del arte y de trabajar con *lo fluido* provocó nuevos proyectos que no eran ni arquitectura ni paisaje pero que habitaban estos lugares. Así el trabajo en el paisaje, en la naturaleza, permitía una auténtica eclosión de posibilidades.

Tras el trabajo con las ruinas en constante cambio, Morris estudia realizar una gran escultura exterior. En 1965, Morris comienza a trabajar con la idea de realizar una estructura exterior, un observatorio solar influenciado en parte por *Stonehenge*,

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 536.

³⁴⁶ *Ídem*

³⁴⁷ *Ídem*

que reflejaría los fenómenos solares, los solsticios de invierno y primavera y los equinoccios de primavera y otoño. El proceso de la obra se recoge en numerosos dibujos de esta época, pero no fue hasta el año 1971 en el contexto de una exposición internacional de escultura, *Sonsbeek '71*, cuando pudo realizarla.³⁴⁸



fig. 76. Robert Morris, *Observatory*, 1977, tierra, madera, granito, acero y agua, 91,01m diámetro. Instalación permanente, Oostelijk, Flevoland, The Netherlands.

La obra *Observatory* de 1977 (fig. 77) está compuesta por dos anillos concéntricos de bloques de granito y acero, exteriormente cubierta por tablonos de madera y tierra. El estudio de arqueologías prehistóricas es notorio. El tiempo real de los astros y nuestra escala frente al universo también se hacen presentes. Por un lado la necesidad de marcar un lugar dado y desde ahí experimentar físicamente lo fenomenológico pero aplicado a un espacio mayor, al universo. Por otro lado, la experiencia del espectador viene condicionada por la observación desde la fenomenología de los astros, es observar desde otra escala un tiempo natural, su

³⁴⁸ R. Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *op.cit.*, p. 238.

ritmo y su ciclo; éste es un tiempo cultural, pero siempre lo observamos mediatizados, es un tiempo construido en nuestra sociedad y por lo tanto sistematizado, por lo que se podría deducir que uno es el tiempo real y el otro el tiempo mediado, y entre esta dialéctica se sitúa la experiencia de la obra, la experiencia del tiempo: pues al fin y al cabo la obra es un dispositivo para percibir estas cualidades del tiempo. De nuevo, Morris nos remite a algo cambiante, que fluye. El tiempo.

Morris no sólo lo relaciona con marcar un lugar, también funciona como una brújula del presente que refleja en su ensayo "*Aligned with Nazca*".³⁴⁹ En el escrito Morris percibe la horizontalidad del espacio integrado en armonía con la naturaleza que conecta la experiencia del sujeto con su ser natural. Hay un anhelo de reconexión con la naturaleza y de recuperación del tiempo mítico, de los antiguos ciclos que organizaban el tiempo del hombre y que la sociedad actual ha perdido. La sobreexplotación de la naturaleza es otra preocupación.

³⁴⁹ Robert Morris, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, October Book, Cambridge, Massachusetts [etc.], MIT Press [etc.], 1993

13. El tiempo entrópico de Robert Smithson

La posición que, como artista intelectual, toma Robert Smithson está marcada por múltiples giros de su pensamiento que se manifiestan tanto en sus escritos como en sus dibujos, esculturas o *earthworks*. Funcionan todos ellos como formaciones geológicas, creando un espacio y un tiempo fuera de lo establecido. Atraído por los paisajes entrópicos, post-industriales y geológicos, Smithson explora lugares que se trasladan a otro tiempo dejando atrás el tiempo anterior.

Su breve pero intensa trayectoria como artista se inicia en el minimalismo hasta desembocar en sus *earthworks*. Aunque durante algún tiempo su creación se vinculara al minimalismo, en cierto modo es una trayectoria “malentendida” como minimalista, pues él mismo se resistió a las tendencias reduccionistas de los cincuenta.³⁵⁰

En su evolución personal se aleja del objeto escultórico para situarse en la noción de la “escultura como lugar”, de ahí surgirán todas las prácticas en espacios no sistematizados por el arte, abandonando la idea de Museo o galería como único emplazamiento posible através de los *earthworks*.

Robert Smithson nació en enero de 1938 en Passaic, New Jersey, en la periferia de Nueva York. La ciudad tuvo cierta importancia en el desarrollo industrial pero no llegó a consolidarse como tal, quedándose anclada en la ruina industrial que el artista vivió. A la edad de 35 años Smithson sufrió un trágico accidente en avioneta mientras sobrevolaba su nuevo emplazamiento para *Amarillo ramp*. Convertido en héroe prematuramente en un momento en que su trayectoria como artista se consolidaba por la crítica, su obra *Spiral Jetty* se establece como un hito en la Historia del Arte Contemporáneo.

³⁵⁰ Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed.), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 9.

“... su obra ha sido objeto de numerosas muestras retrospectivas como las del Whitney Museum de Nueva York, el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles o la Bienal de Venecia.

A pesar de su muerte temprana, Smithson realizó algunas de las obras más importantes y conocidas del Land Art y está considerado como uno de los principales artífices en la configuración formal y teórica de este movimiento artístico fundamental del siglo XX, iniciado a mediados de los años sesenta en el crisol cultural de Nueva York y en los espacios de los desiertos del oeste de Estados Unidos, como pudo verse en la exposición colectiva *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975*, que exhibió el Centro Nacional de Exposiciones en 1986.”³⁵¹

13.1. La Ficción

Smithson, desde niño, estaba fascinado por los elementos de otro tiempo, dinosaurios y paisajes recónditos llenaban sus pasiones. Incluso su padre le construyó a los 10 años un zoo-museo con animales vivos y fósiles en el sótano de su casa. Educado en una familia católica se siente atraído por todo tipo de lecturas científicas, fantásticas, de ficción, que se entremezclan en su niñez con historias religiosas. Son notables las influencias del novelista H. G. Wells, autor de *La máquina del tiempo*, *La isla del Dr. Moreau* y *La guerra de los mundos*.

³⁵¹ «Robert Smithson | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», s.d., en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-smithson-hotel-palencque>



fig. 1. Robert Smithson, *Untitled (SF Landscape)*,
(Sin título [Paisaje de ciencia-ficción]), 1966

13.2. El pasado geológico

En sus vacaciones con sus padres, motivado por el interés por las ciencias naturales y la vida de los dinosaurios, visita lugares recónditos y de gran interés geológico y paisajista como el Parque Yellowstone, el Gran Cañón de Colorado, la Isla Sanibel, las cuevas de Oregón, las California Redwoods y el desierto de Mojave. Posteriormente explorará estos lugares con visión de artista. Al terminar sus estudios de secundaria se alista en el ejército en 1956. Al año siguiente recorre Estados Unidos y Méjico haciendo autostop.

“En sus numerosos viajes Smithson estudió la relación entre la naturaleza y la intervención humana, así como la energía que las transforma y unifica. Casi con la misma minuciosidad de un geólogo, investigaba la tierra y las rocas de los lugares escogidos para sus obras,

mostrándolos a veces como lugares alienígenas en un ejercicio de ironía.”³⁵²

Posteriormente, este conocimiento y sensibilización hacia la geología le dará la capacidad de visionar el tiempo geológico en su vastedad y, más aún, provocar su movimiento centrífugo y centrípeto, hacia dentro y hacia fuera desde su espiral. “Me da la impresión”, comenta en las conversaciones con Heizer y Oppenheim, “de que esa conciencia del proceso geológico, del propio cambio físico gradual, es un rasgo positivo, incluso, una característica estética de alguna de las obras más significativas del Earth Art.”³⁵³

Los conceptos en torno a la relatividad del tiempo y a la existencia de mundos paralelos, atraen su atención y los traslada a su discurso. Por ejemplo, el interés por el tiempo geológico va más allá y se documenta sobre la teoría de la deriva de los continentes, la teoría de los desplazamientos geológicos desarrollada por Alfred Wegener, meteorólogo, astrónomo y geofísico alemán que planteó la idea de un planeta en movimiento, que no era ni sólido ni estable.

Wegener realizó en 1906 su primera expedición a Groenlandia para estudiar la circulación del aire en las zonas polares,³⁵⁴ y publicó, entre otros, *Los climas del pasado geológico*. Sus teorías, dadas a conocer desde principios de siglo, no fueron comprendidas hasta los años cincuenta pero la edición inglesa ya estaba disponible desde 1924. Posteriores revisiones y ampliaciones del estudio culminaron con la obra de 1929 donde Wegener estudia ideas muy exuberantes e inquietantes para la imaginación de Smithson como la contracción terrestre, la radiactividad natural de

³⁵² *Ídem*

³⁵³ “Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson,” título original: “Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson”, publicado por primera vez en *Avalanche*, otoño de 1970. En: Pilar Bonet (ed.), *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, Llibres de Recerca 5, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2000, p. 43.

³⁵⁴ «Alfred Wegener - Wikipedia, la enciclopedia libre», s.d., en: https://es.wikipedia.org/wiki/Alfred_Wegener

las rocas como una fuente importante de calor que implicaba replantearse la idea del enfriamiento de la Tierra y datos sobre la gravedad, la isostasia y la subsidencia... En definitiva, Smithson busca fuentes de conocimiento alternativas que enriquecen su pensamiento y se documenta como un auténtico científico y geólogo.

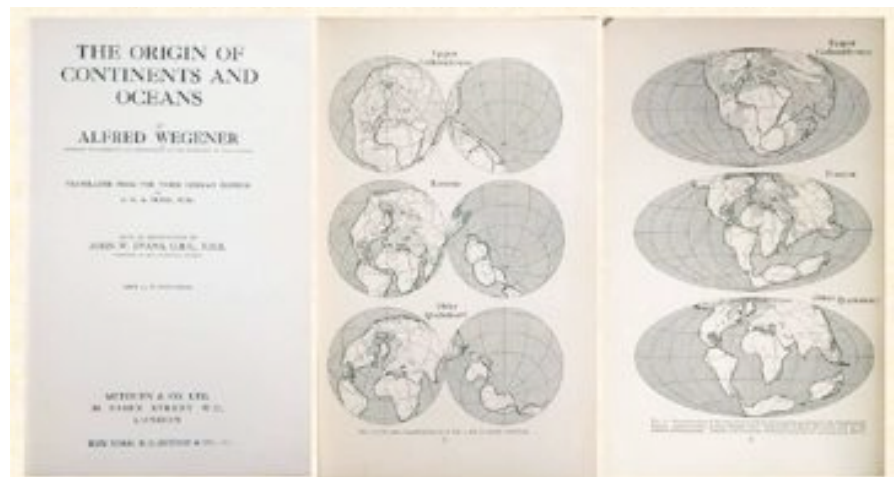


fig. 2. Alfred Wegener, *The origin of continents and oceans*, London, Methuen, 1970

Sus encuentros con estas teorías generan una serie de intervenciones a pequeña escala, documentadas fotográficamente, en las que genera estos espacios ficticios como islas que se asemejan en su contorno a continentes ya desaparecidos, desplazados y transformados desde un tiempo remoto. Como recursos, el dibujo y los propios materiales naturales como conchas, tierra, grava, sal... forman su paleta de trabajo, como se observa en *The Hypothetical Continent in Shells: Lemuria* (1969), donde construye el continente Lemuria con conchas en la playa (fig. 3). La idea de reducto de espacio, donde se aprecia el contorno informe que crea la forma, también la observamos en *Map of Clear Broken Glass Strips (Atlantis)* de 1969 (fig. 4), otro continente de un tiempo remoto, pero en esta ocasión el continente se construye con cristales rotos. El origen de la vida es el caos, el mito del eterno retorno de Mircea Eliade aflora en estos proyectos donde la vida surge de la destrucción y el tiempo es cíclico.

La desintegración del espacio y del tiempo es una evidencia para Smithson y así lo manifiesta en complejos escritos:

“Bajo la luz mortecina de la tarde de Passaic, el desierto se convertía en un mapa de desintegración y olvido infinitos. Este monumento de partículas diminutas resplandecía bajo un sol que brillaba tristemente y sugería la disolución hosca de continentes enteros, la desecación de océanos. Ya no había bosques verdes y altas montañas; lo único que existía eran millones de granos de arena, un vasto depósito de huesos y piedras convertidas en polvo. Cada grano de arena era una metáfora muerta que equivalía a la atemporalidad; y descifrar tales metáforas le llevaría a uno a través del espejo falso de la eternidad.”³⁵⁵

Su espléndida visión del tiempo está plenamente documentada, de Alfred Wegener aprendió con *El origen de los continentes y los océanos*, publicación ésta que sacudió como un terremoto los cimientos de las ciencias de la Tierra. El meteorólogo alemán fue el primero en reunir datos procedentes de diferentes disciplinas científicas para argumentar una teoría de la deriva continental, por entonces muy controvertida. “En 1910, mientras examinaba detenidamente un atlas, Wegener se preguntó si las siluetas de los continentes encajaban entre sí por pura coincidencia. Tiempo después formaría con ellas un único continente primordial al que llamó Pangea.”³⁵⁶ Así, posteriormente aplica estas ideas proyectando continentes desaparecidos.

³⁵⁵ Robert Smithson, “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey”, *Artforum*, diciembre de 1967. En: Institut Valencià d’Art Modern Centre Julio González (Valencia), *op.cit.*, p. 77.

³⁵⁶ «Todo empezó en Pangea», *National Geographic en español.*, s.d.. En: http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/ng_magazine/actualidad/9812/todo_empezo_pangea.html



fig. 3. Robert Smithson, *The Hypothetical Continent in Shells: Lemuria*, fotografía en color, 1969



fig. 4. Robert Smithson, *Map of Clear Broken Glass Strips (Atlantis)*, lápiz, collage sobre papel, 1969

La idea de “continentes ficticios que emergen de los destrozos de la Tierra”³⁵⁷ como una isla flotante también está presente en sus dibujos y proyectos, como *Island Project* (Proyecto de Isla, 1970) o *Entropic Landscape* (Paisaje Entrópico, 1970), aunque la isla con árboles navegando frente a Manhattan se materializó tras su desaparición (fig. 5 y 6). En los dibujos, todo el vocabulario de Smithson asoma: la ruina, la excavación, la entropía, la tierra, lo amorfo, las formas geométricas penetrando lo entrópico, la materia, las formaciones minerales, las formas geométricas minimalistas, la confrontación entre interior y exterior, lo dinámico de la materia recorriendo el espacio horizontalmente, *lo informe...*

³⁵⁷ P. Bonet, *op.cit.*, p. 59.

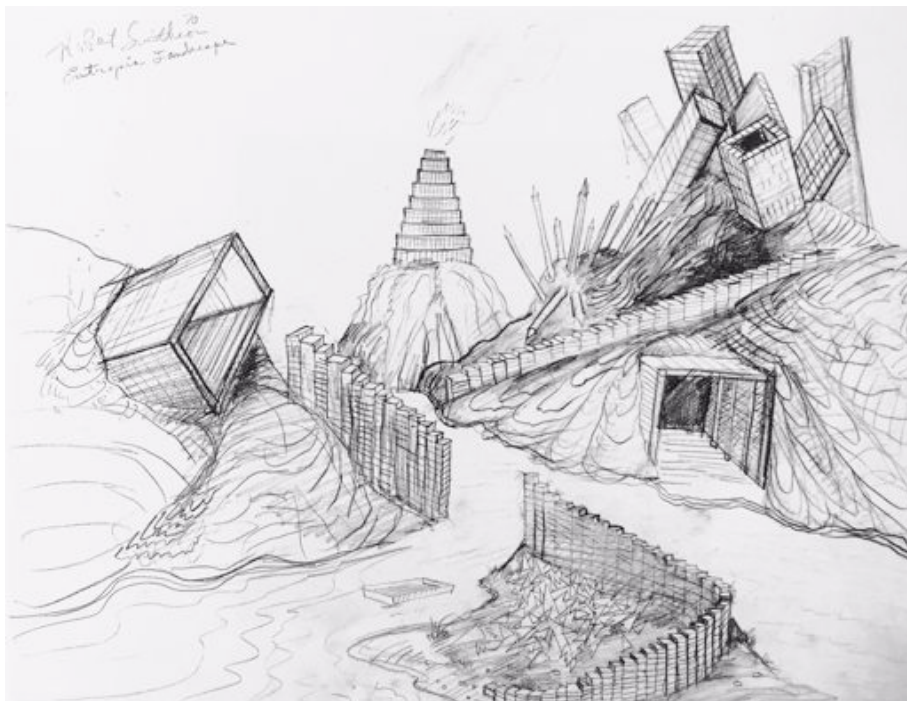
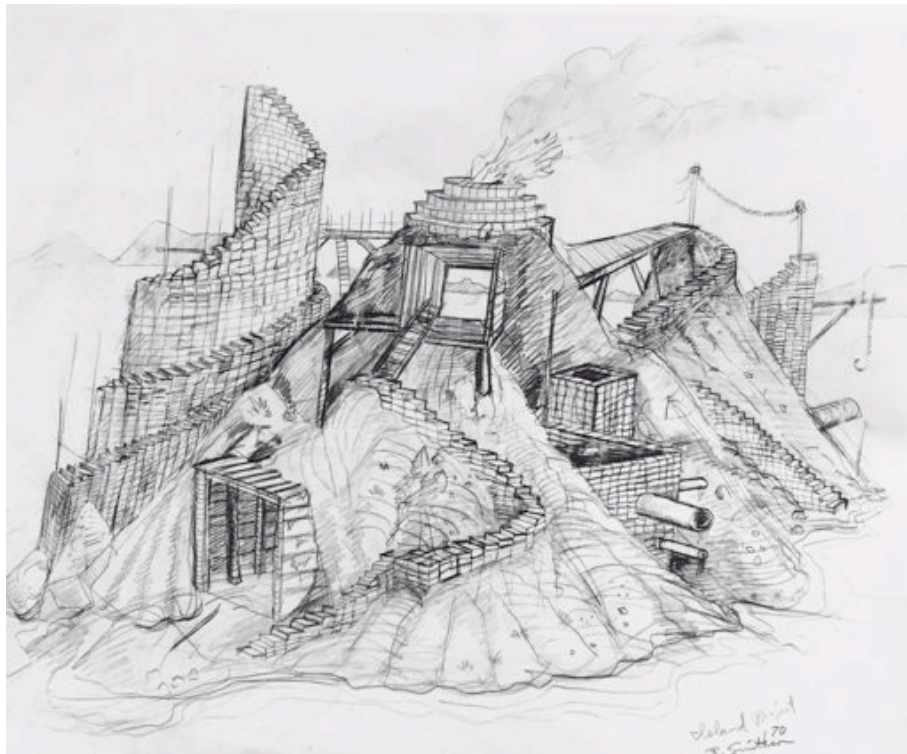


fig. 5. Robert Smithson, *Island Project* (*Proyecto de Isla*), lápiz sobre papel, 1970
fig.6. Robert Smithson, *Entropic Landscape* (*Paisaje Entrópico*), lápiz sobre papel. 1970

La ausencia del lugar y lo absurdo del mapa que señala lo que no existe, –la desaparición del espacio, la movilidad de la tierra, la imposibilidad de solidificar un mundo que está en estado cambiante– se materializan en los proyectos de islas que desaparecen en el tiempo, así, expresa Smithson su proyecto de construir un mapa en Texas:

“[...] Un gran mapa oval del mundo tal como existía en la era Cámbrica, como el mapa de una isla prehistórica que construí con arena movediza en Alfred, Nueva York. El mapa estaba hecho de roca. Se hundió lentamente. No existen lugares; están completamente perdidos en el tiempo, luego los mapas apuntan a lugares que no existen, mientras que los puntos de no-lugar indican lugares que existen pero tienden a negarlos.”³⁵⁸

Entre su amplio espectro de lecturas figuran también desde Sigmund Freud, Jorge Luis Borges o William Burroughs hasta novelas de ficción con extraterrestres y muertos vivientes. Igualmente, en el cine también encontró un aliado con las películas de serie B.

Smithson comenzó su carrera artística exponiendo en 1959, en la Artists' Gallery en Nueva York, con pinturas, dibujos y collages de temas biomorfos, temas míticos y poemas ilustrados; allí se encuentra con Nancy Holt quien se convertirá en su esposa posteriormente. En 1960 realiza *suites*, obras sobre papel en tono expresionista que rápidamente desechó, y conoce a Sol LeWit. En 1965 conoció a Dan Graham, Donald Judd y Dan Flavin. En 1961 expone individualmente en la Galleria George Lester, en Roma, tras su estancia de tres meses en la ciudad. En el 62 expone en la Richard Castellane Gallery, en Nueva York, donde muestra lienzos y tarros de conserva actualmente desaparecidos.

³⁵⁸ Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op.cit., p. 143.

En 1962 Smithson se abstuvo de exhibir su obra, dejando a un lado su creación pictórica, y se dedicó plenamente al estudio y la lectura de los temas que le inquietaban. En este exilio autoimpuesto creó sus primeras obras de madurez, sus esculturas cristalinas y geoméricamente facetadas. Así, en 1963 se casa con Nancy Holt, definitivamente “abandona la pintura y el contenido mitológico y el antropomorfismo religioso”³⁵⁹ y comienza a trabajar en la escultura, con plásticos concibe un mundo cristalino con estas “estructuras basadas en una preocupación especial por los efectos y por los elementos del material en sí”³⁶⁰, algo muy ligado a la preocupación del momento de investigar las características del propio medio, pues la escultura deja de hacer referencia a un afuera y se centra en lo que es: es objeto, es luz, es materia, es tiempo.

La cristalografía: una estructura congelada

La influencia de la mineralogía en Smithson se hace evidente desde sus primeras esculturas donde aunque utilice una estética minimalista (formas geométricas puras con impronta industrial, materiales fríos...) su interés radica en la propia estructura orgánica en crecimiento y muestra una naturaleza detenida, una estructura cristalográfica congelada que le llevará a experimentar un espacio alternativo, y así lo describe Carmen Fernández Aparicio acerca de *Untitled (Sin título)* de 1964-65, fig. 8):

³⁵⁹ Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia), *op.cit.*, p. 58.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 245.

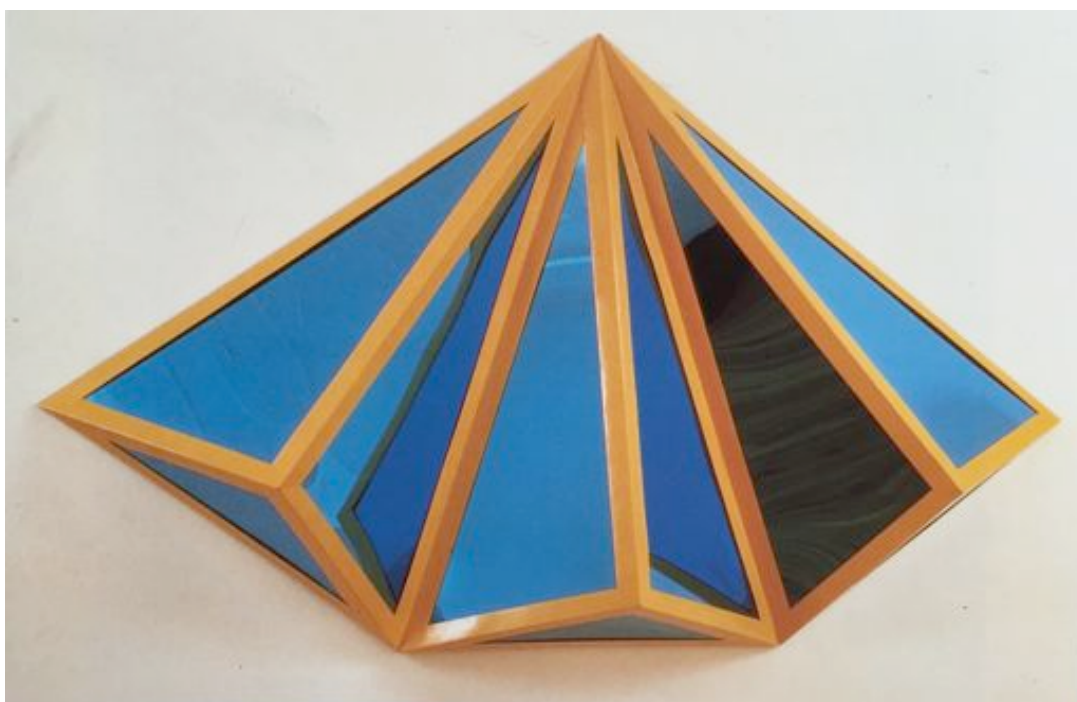


fig. 7. Robert Smithson, *Untitled (Sin título)*, 1963-64

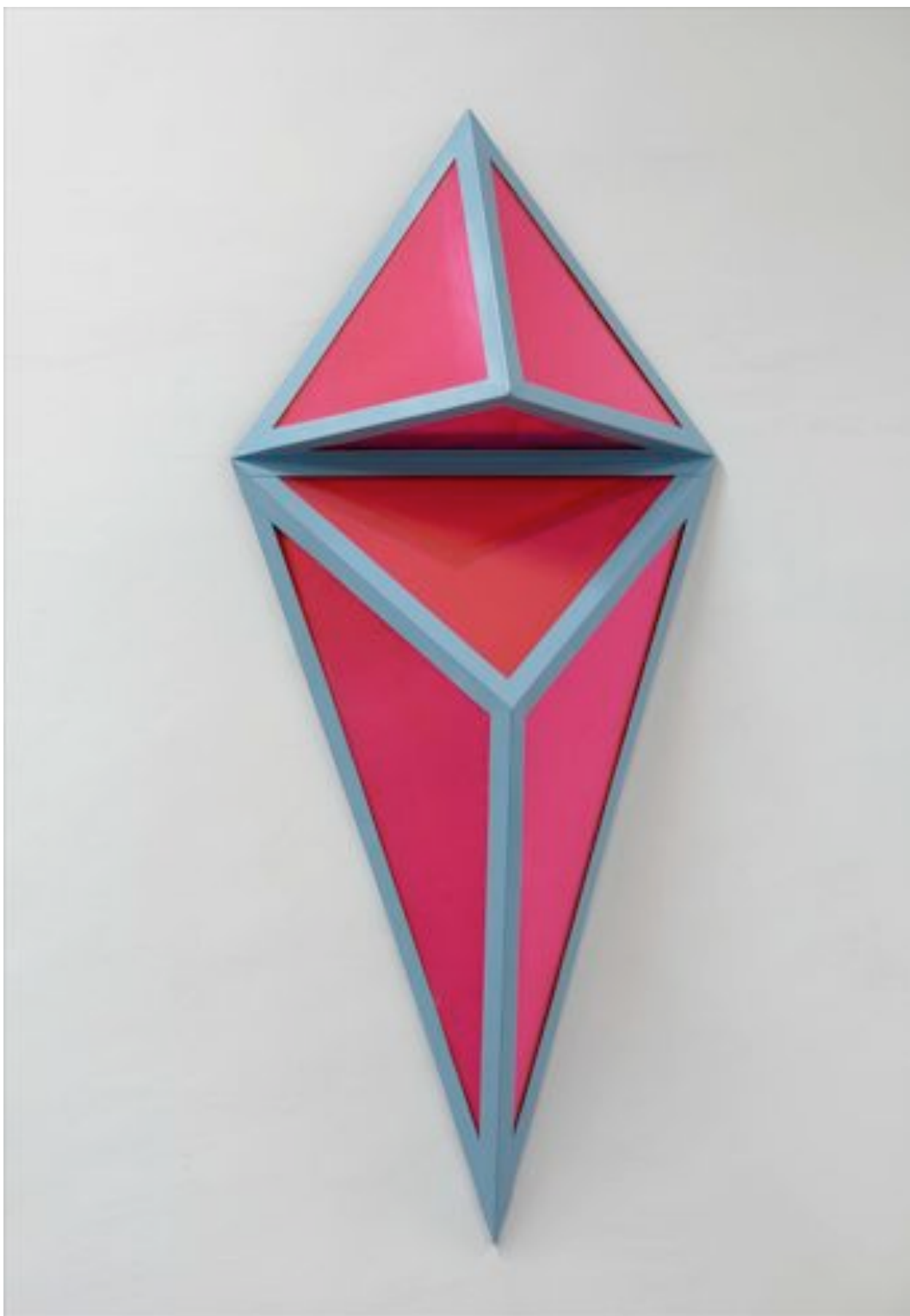


fig. 8. Robert Smithson, *Untitled (Sin título)*, 1964-65

“La obra *Untitled* (1964-65) (fig. 8) es uno de ejemplos más relevantes del tipo de esculturas «cristalinas» para situar verticalmente. El perímetro azul que envuelve la pieza rodea los diferentes prismas de rojo magenta que alberga la pieza, de modo que los planos cristalinos conforman un conjunto geométrico que, a modo de geoda, recoge el espacio exterior en su interior ya que atrapa la imagen exterior y la devuelve hacia el interior en múltiples facetas. Así, propone la idea de una visión que se dispersa en contraposición a la idea de ilusionismo pictórico. El espectador se ve envuelto en un variado espectro de experiencias preceptuales, para Smithson es un acercamiento a la cristalografía.”³⁶¹

En esta época, en sus inicios en la escultura, también aparecen obras seriadas con estructuras en repetición claramente minimalistas muy cercanas a la obra de Carl Andre, o como las series de Donald Judd o las arquitecturas de Sol LeWitt. “Son obras que podrían crecer de forma infinita sin localizar su centro.”³⁶² Este gesto de descentralización se inicia en el minimalismo y se consolidará con los desplazamientos. Ambas nociones, descentralización y desplazamiento, completan el vocabulario entrópico de Smithson según nos descubre Martí Peran.

Posteriormente, siguiendo esta lógica de pérdida de centro de la escultura como argumenta Rosalind Krauss, o la determinación de la descentralización como observa Martí Peran, Smithson abandona la forma cúbica, más proclive a reproducirse en serie hasta el infinito, y elige la espiral como estructura matemática que se despliega en el tiempo, pues fluye del centro a la periferia. “En el extremo

³⁶¹ Carmen Fernández Aparicio, «Robert Smithson - *Untitled* (Sin título)», s.d., <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-sin-titulo-7>

³⁶² P. Bonet, *op.cit.* p. 61.

contrario de esa determinación, la espiral contiene en su misma estructura el principio de un despliegue matemático que fluctúa entre el centro y la periferia.”³⁶³



fig. 9. Robert Smithson, *Alogon #2*, 1966

³⁶³ *Ídem*

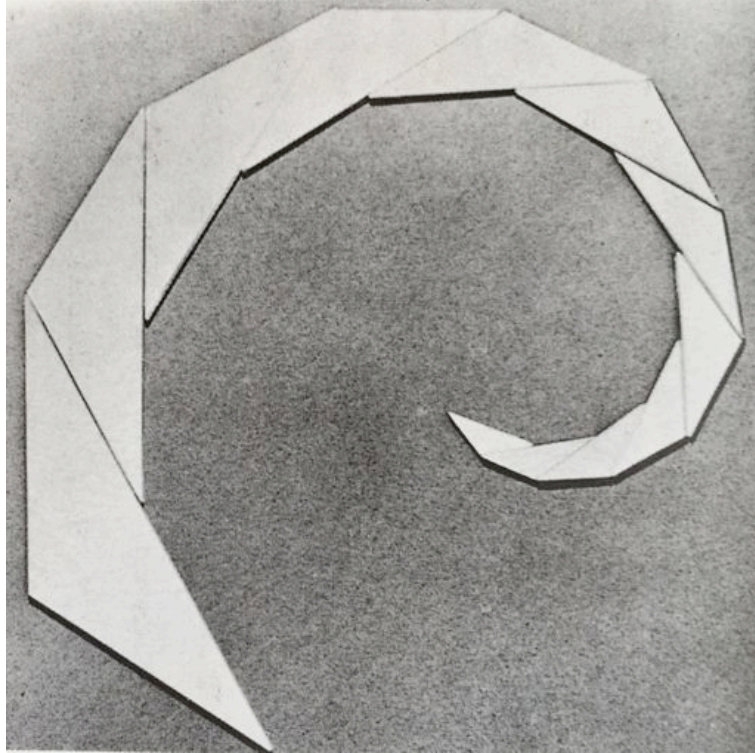


fig. 10. Robert Smithson, *Aerial Map- Proposal for Dallas Fort-Worth Regional Airport*
(Mapa aéreo- Propuesta para el aeropuerto regional de Fort-Worth, Dallas), 1967

13.3. La flexibilidad del tiempo

Las condiciones espacio temporales de la materia son, para Smithson, la huella del transcurrir del tiempo. Su capacidad de abstracción ante un concepto tan complejo ha dotado a su obra de un carácter especial. Para él, conceptos como el Big-Bang excitan su imaginación pero la huella o *index* de ese movimiento lo encuentra en la lava que recoge y manifiesta ese tiempo expandido en el espacio; así, afirma: “Yo prefiero la lava o las cenizas completamente frías, enfriadas entrópicamente. Han quedado en reposo, en un estado de movimiento retardado. Tardan aproximadamente un milenio en moverse. Para mí eso es suficiente acción. Con eso basta para dejarme fuera de combate.”³⁶⁴

³⁶⁴ “Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson”, título original: “Discussion with Heizer,

En 1962 se publicaron diversos libros en torno al tiempo y su comprensión rompiendo el clásico esquema lineal temporal. Claude Lévi-Strauss, con su obra *El pensamiento salvaje*, investigó las sociedades primitivas y descubrió su gran evolución en el pensamiento simbólico y abstracto, ya “que entrañan una distinta manera de concebir al Hombre y al Mundo”³⁶⁵ y, con ello, su relación con la naturaleza, el tiempo y el espacio es otra, es más, “establece que sus sistemas organizativos son extraordinariamente complejos. Tras una aparente sencillez o simplicidad existe un profundo sustrato de pensamiento.” Así el modelo de Lévi-Strauss de atemporalidad de la mentalidad primitiva atrae a Smithson. Tanto el cuerpo como el cosmos son dos conceptos primordiales para las sociedades primitivas pues a través de ellos se organizaban el orden natural de las cosas, las estaciones, los solsticios, donde lo humano y lo divino confluyen en un “Todo indisoluble e indisoluble. Una invisible línea significativa recorre los distintos mundos, y anuda al Hombre y la Naturaleza.”³⁶⁶

La táctica de Smithson radica en ese desplazamiento en el tiempo, acercándose a una concepción tanto sincrónica como diacrónica del tiempo, lo que se asemeja a la construcción de lo *atemporal* que se daba en culturas antiguas, tal y como expresa Claude Levi Strauss:

“El rasgo característico de la mente salvaje es la atemporalidad: su objeto es comprender el mundo como una totalidad tanto sincrónica como diacrónica, y el conocimiento que deriva de ello es como el que proporcionan, en una sala, espejos colocados en paredes opuestas, que

Oppenheim, Smithson”, publicado por primera vez en *Avalanche*, otoño de 1970. En: Pilar Bonet (ed.), *op.cit.* p. 48

³⁶⁵ Estela Ocampo, «A la manera de los primitivos: trascender lo Real», 2006. En: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1433334>, pp. 127–149.

³⁶⁶ *Ídem*

se reflejan unos en otros (además de los objetos en el espacio intermedio), aunque sin ser estrictamente paralelos.”³⁶⁷

Este reencuentro con el tiempo moverá a los artistas a trabajar con una clara conciencia sobre él, en cierto sentido, una conciencia primitiva de establecer las coordenadas del Yo en el mundo, en el universo, recuperando los mitos del tiempo, el tiempo cíclico, y así lo expresa Nancy Holt:

“En el desierto el tiempo no es solamente un concepto mental o una abstracción matemática. Las rocas a lo lejos no tienen edad; han estado depositadas en estratos durante centenares de miles de años. El “tiempo” adquiere una presencia física. Encontramos solamente a diez millas de *Sun Tunnels* las extensiones de sal de Bonneville, uno de los raros lugares del mundo donde se puede ver verdaderamente la curvatura de la tierra.

Pertenecer a este tipo de paisaje y caminar sobre un suelo que nunca ha sido recorrido antes proporciona el sentimiento de estar sobre este planeta, volviendo hacia el espacio, en el tiempo universal.”³⁶⁸

En este sentido, existe una necesidad de cartografiar las coordenadas celestes al igual que en el monumento de Stonehenge, un conjunto realizado en distintos momentos durante el neolítico, de señalar lugares. El contacto con la Tierra lo requiere, al igual que el observatorio de Morris marcando solsticios, marcando el Cosmos. Aunque Morris también planteaba una lectura asincrónica de la historia. Sin embargo, la paradoja en este caso es que la escultura abandona la función del monumento para convertirse en una señalización “estelar”, donde las cosmologías primitivas se recuperan.

³⁶⁷ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, citado en: Robert Smithson, “Incidentes del viaje de los espejos en el Yucatán” publicado originalmente en *Art International*, marzo de 1968. En : Institut Valencià d’Art Modern Centre Julio González (Valencia), *op.cit.*, p. 111.

³⁶⁸ E. Ocampo, *op.cit.*

El tiempo como destrucción

El concepto del tiempo es muy complejo y proporciona muy distintas acepciones en los artistas ligados a la tierra, al *Earth art*. En Nancy Holt, por ejemplo, se hace presente el tiempo cósmico, el tiempo estelar, con el que establece una relación a través de sus intervenciones. En Richard Long, el tiempo es el tiempo de la experiencia; en el caso de Robert Smithson, la naturaleza acaba por modificar la acción o destruirla, aunque su estructura sea lo suficientemente resistente como es el caso de la *Spiral Jetty*. En estos artistas el tiempo es el que muestra la evidente transformación hacia la muerte, el tiempo es la destrucción.

Richard Long, Michael Heizer, Robert Smithson, Dennis Oppenheim... son conscientes de que trabajar en la naturaleza es someterse a su acción, a su carácter efímero, a su esencia fluida, y aceptan la cualidad de lo que nos conforma, pues somos materia en transformación. El discurso no deja de ofrecer ciertas paradojas, pues es innegable que se opone al afán museístico y de conservación de la obra de arte, una obra encerrada en un museo hasta la perpetuidad de los tiempos como, por ejemplo, las pinturas de Miguel Ángel que tras cinco siglos, inevitablemente, se descomponen.

La veneración del tiempo ha formado parte de los antiguos mitos, sin duda en las culturas arcaicas el sentido del tiempo asincrónico era más perceptivo y completo de lo que estipula el sistema moderno. Así, Smithson recoge esta discontinuidad en varios trabajos como en *Ziggurat* y en *The Eliminator* (fig. 12 y 15). La idea de templo está presente desde las primeras construcciones de Smithson y *Zigurat* es una alusión directa al templo de la antigua Mesopotamia con forma de pirámide o torre escalonada que se asienta sobre una base. Pero sus construcciones se alejan de la estética minimalista y de la lógica del museo de ciencias naturales, ya que "...

la búsqueda de una nueva forma de describir y contener ideas acerca de lo «real»³⁶⁹ será uno de sus planteamientos más radicales que quedan fundamentados en los *non-site*.

La abolición del tiempo

La abolición del tiempo, su deposición, forma parte de las inquietudes de Smithson. La atracción por los minerales, por el cristal, es reflejo de ello, el material formado por la unión de partículas dispuestas de forma regular siguiendo un esquema determinado que se reproduce en forma y orientación, en todo el cristal, crea una red tridimensional en el tiempo. De ahí, que sus formas presenten la narración de un tiempo que ha sido necesario para la creación. De hecho, en las geodas, la forma se constituye con un interior vacío, la forma ha perdido su centro, al igual que la escultura de objeto o la escultura en el tiempo, los *earthworks*. Otra cualidad inquietante del cristal es que es un material líquido, que bajo nuestra percepción parece sólido.

Una de las singularidades de Smithson es su peculiar visión globalizadora del tiempo histórico y del tiempo geológico. Su sensibilidad y empatía le llevaba a ponerse en el lugar del otro, de la Tierra, y sentir el dinamismo del tiempo; en muchas ocasiones hablaba de un tiempo del revés, donde el pasado y el futuro se invierten, pero también es un tiempo relativo, un túnel del tiempo entre dos puntos. Hay una gran visión futurista en su obra, su posicionamiento casi 50 años después sigue siendo avanzado. Su percepción del lugar en su estado real, su acercamiento a la Naturaleza desde la des-naturalización y no desde una visión romántica, ni subjetiva ni personal, le caracterizan:

³⁶⁹ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 43.

“Yo creo que la mayoría de nosotros somos muy conscientes del tiempo a una escala geológica, de la gran extensión de tiempo que se ha invertido para esculpir la materia. Pensemos por ejemplo en Anthony Caro: su obra expresa una cierta nostalgia de una visión del mundo como un Jardín del Edén, y en cambio yo pienso en millones de años, incluyendo las épocas en que no existían seres humanos. Anthony Caro nunca ha reflexionado sobre el terreno en el que se levantaba su obra. De hecho, yo considero su obra como un cubismo antropocéntrico. Todavía tiene que descubrir el objeto terrible. Y luego abandonarlo. Le queda mucho camino por delante.”³⁷⁰

La mente de Smithson procesaba datos de muy diversa índole pero con el mismo fin; por ejemplo, estudia la noción del tiempo en la pintura renacentista italiana y las propiedades de los minerales. El tiempo, su ralentización y el éxtasis atraen su atención. En la pintura *Deposizione dalla croce (El descendimiento de la cruz)* (1525-28), Jacobo Pontorno explora la más radical y atemporal deposición del tiempo, “visionaria y a-histórica”, según Leo Steinberg (fig. 11).³⁷¹ La visión de un mundo congelado en el tiempo. Smithson aplicará también la noción de letargo y de indiferenciación, como investiga Jennifer L. Roberts, en sus creaciones.

³⁷⁰ P. Bonet, *op.cit.*, pp. 44–45.

³⁷¹ Jennifer L. Roberts, *Mirror-travels: Robert Smithson and history*, Yale Publications in the History of Art, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 38.



fig. 11. Jacobo Pontorno, *Deposizione dalla croce*
(*El descendimiento de la cruz*), 1525-28

Smithson, en sus estructuras cristalinas, nos presenta una rotación que se detuvo, donde todo está en un rígido equilibrio, como en una cristalografía en el punto de mínima acción. *Gyrostasis* es una de las esculturas de mediados de los 60 donde Smithson exploró lo que él llamó “la estructura cristalina del tiempo”, marcadamente abstracto, con superficies cristalinas que presentan una forma geométrica en crecimiento, rotando. Según Roberts la acción ha tomado un modelo de trascendencia Manierista, donde el dinamismo ha sido fragmentado, reificado y calcificado en un intento de eternidad cristalina.³⁷² El sistema de estas moléculas colosales, que Smithson equipara con el proceso de crecimiento, se denomina “deposición” en el lenguaje cristalográfico. En cierto modo, es una caída del tiempo.

³⁷² *Ibidem*, pp. 38–39.

Al año siguiente comienza a escribir y a producir sus primeras obras maduras, entre las que se incluye *The Eliminator*: única escultura en la que incluye neón y que se expuso en el Institute of Contemporary Art en Filadelfia en 1965. En este año participa en la muestra *Plastics* en la John Daniels Gallery en Nueva York, junto a Dan Graham. Allí conoce a Donald Judd y, simultáneamente, entabla amistad con artistas coetáneos y afines como Carl Andre, Mel Bochner, Eva Hesse, Robert Morris, Robert y Silvia Mangold, Brian O'Doherty, Yvonne Rainer y Ruth Vollmer. Ese mismo año sus piezas de espejo se exponen en el pabellón de American Express, en la Exposición Universal de Nueva York.

Su interés por el paisaje entrópico le lleva a explorar lugares post-industriales, mineras y canteras abandonadas, yermos industriales de otra época. Con su compañera Nancy Holt emprende numerosas expediciones que ella documenta fotográficamente. También realiza excursiones con amigos como Carl Andre, Michael Heizer, Virginia Dwan, Robert Morris, Patty y Claes Oldenburg a localizaciones con ese matiz industrial, visitas que desembocarán en la creación de los *Non-site* en 1968.

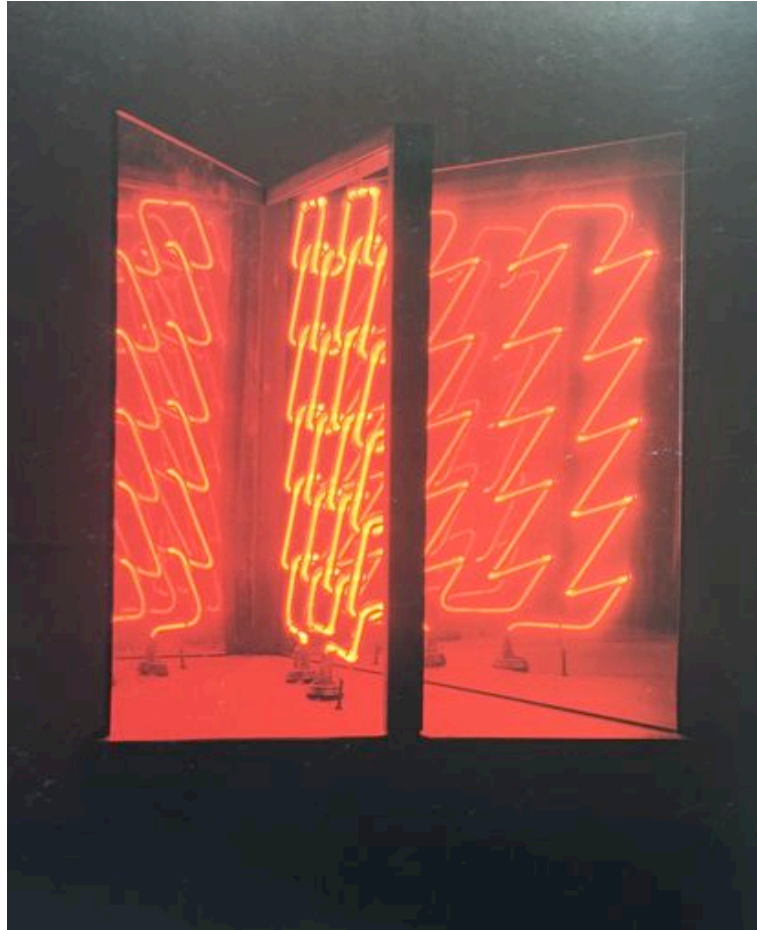


fig. 12. Robert Smithson, *The eliminator* (*El eliminador*), 1964

En este periodo proyecta su primer trabajo al aire libre para Filadelfia a la vez que participa en la muestra *Primary Structures* en el Jewish Museum, afincando su trabajo en el *minimal art* aunque sea de un modo crítico y temporal. Se suma a la Dwan Gallery y conoce a Ad Reinhardt, Lawrence Alloway –crítico de arte–, Jo Baer, Max Kozloff, Lucy R. Lippard y Annette Michelson. Eran habituales los encuentros en el bar Max's Kansas City con Andre, Graham, Bochner, Hesse, Holt y LeWitt.

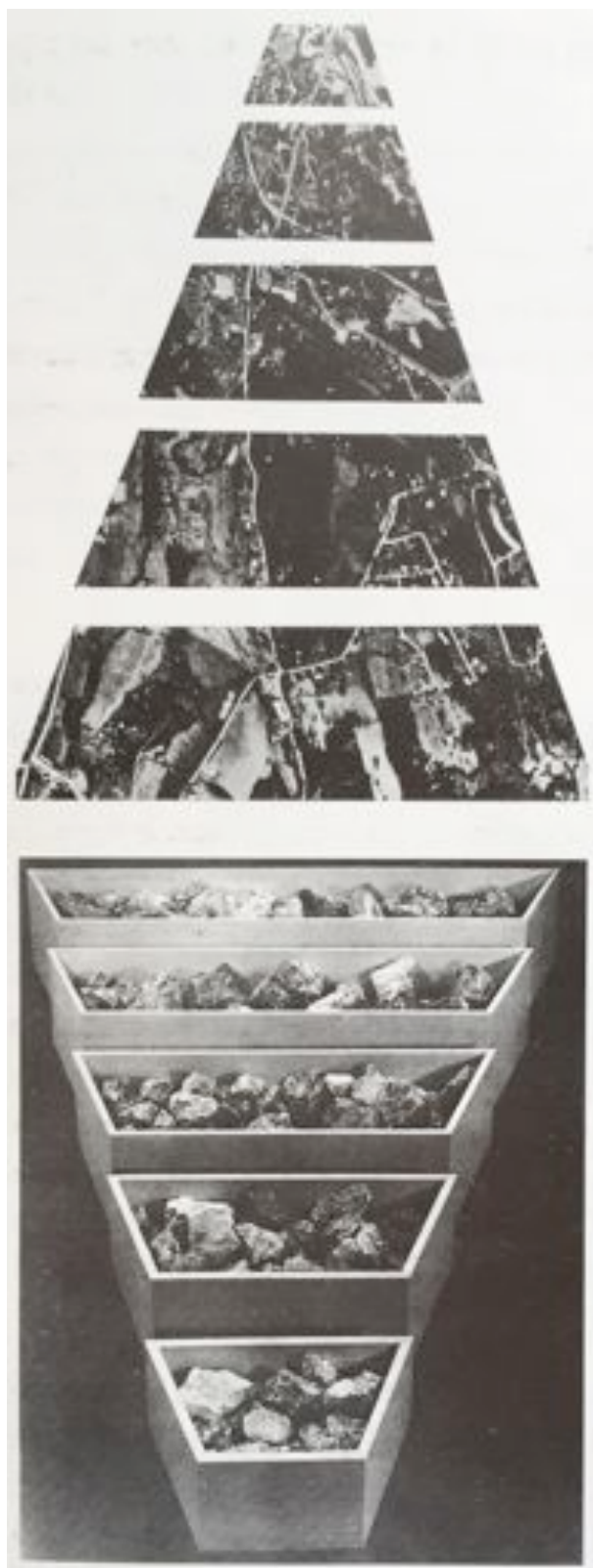


fig. 13. Robert Smithson, *Non-Site*,
Franklin, New Jersey, 1968

13.4. El campo conceptual de la escultura

Robert Smithson articulaba en sus escritos el “campo conceptual de la escultura.”³⁷³ Escribió en *Artforum* sobre la obra de Donald Judd. La revista supone un pilar teórico y conceptual importante para todo el movimiento artístico del momento. El influjo de la ferviente energía creativa de los años cincuenta posibilitó el surgimiento de esta publicación de horizontes más amplios, mientras *Artnews* heredaba el compromiso con el expresionismo abstracto y *Art in America* se limitaba a la producción americana como su nombre indica; así, *Artforum* surge como alternativa. Philip Leider y John Coplans, como editores, exponen la orientación abstracta y minimalista de la revista y seleccionan la obra de Ellsworth Kelly como punto de partida. Uno de los objetivos viene marcado por el deseo de publicar textos inéditos escritos por los artistas; Donald Judd que ya había colaborado en *Artnews* estableció el discurso crítico como vehículo legítimo de expresión de los artistas. Pronto le siguieron otros artistas como Robert Morris, con *Notes on Sculpture*, como ya se ha analizado. En aquel período Robert Smithson estaba “articulando el campo conceptual de la escultura y su *Entropy and the New Monuments*, junio 1966, iba más allá del optimismo industrial minimalista” pues, de hecho, situaba a la escultura en un nuevo territorio.

Lo entrópico

La visión que Smithson arroja sobre el panorama artístico y sus nuevas producciones o monumentos no deja de ser reveladora en cuanto a que cataliza la acción artística del momento bajo el prisma de la energía que se transforma, de la

³⁷³ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 472.

entropía. Por ejemplo, respecto al problema del ilusionismo, Smithson habla de la importancia que toman las cuestiones no resueltas:

“El problema de «la forma frente al contenido», por ejemplo, conduce a una dialéctica ilusionista que se convierte, en el mejor de los casos, en reacciones formalistas en contra del contenido. La reacción sigue a la acción hasta que, finalmente, el artista «se cansa» y opta por una inacción monumental. El síndrome acción-reacción no es más que el resto de lo que Marshall McLuhan denomina el estado hipnótico del mecanismo. Según él, el entumecimiento o letargo eléctrico ha sustituido a la avería mecánica. La consciencia del colapso final de las tecnologías mecánica y eléctrica ha motivado a estos artistas para la construcción de sus monumentos a, o contra, la entropía.”³⁷⁴

La ley de la entropía

Smithson utilizó la entropía no sólo como medida de los sucesos sino como valor positivo en sus creaciones, sin embargo, se hace conveniente estudiar detalladamente la acepción de entropía:

“La ley de la entropía, que es la segunda ley de la termodinámica, una rama de la física fundada en el siglo XIX, predice la inevitabilidad de la pérdida de energía en un sistema dado y, por ende, la futura irreversible disolución de cualquier organización y el retorno a un estado de indiferenciación.”

El concepto de entropía provocó un fuerte impacto en la sociedad al preveer que el sistema solar se enfriaría, según Sadi Carnot. La idea se extendió en diferentes áreas

³⁷⁴ Robert Smithson, “La entropía y los nuevos monumentos” publicado original en *Artforum*, junio de 1966. En: Institut Valencià d’Art Modern Centre Julio González (Valencia), *op.cit.*, p. 65.

del saber, no sólo en las ciencias sino también en las humanidades: como Sigmund Freud en la psicología, Claude Lévi-Strauss en la antropología y Umberto Eco en la estética. Así, se aplicó al campo de la comunicación el término de entropía y se explicaba cómo las palabras pierden su significado y se convierten por el uso en clichés. Algunos teóricos se alarmaban por esta idea de proceso entrópico, como Stéphane Mallarmé, en cambio otros teóricos de la información, como Claude Shannon y Norbert Wiener, aplicaron el proceso entrópico al campo de la comunicación a partir de 1940.

Según definición de estos teóricos:

“[...] cuanto menor sea el contenido informativo que transporta un mensaje, más entrópico será: si todos los presidentes de los Estados Unidos fueron asesinados, por ejemplo, el anuncio de su muerte sería altamente entrópico; a la inversa, puesto que los presidentes de los Estados Unidos son asesinados en muy contadas ocasiones, el asesinato de John F. Kennedy fue de un excepcional valor informativo para los medios de comunicación.”³⁷⁵

Contrariamente a la idea negativa que reportaba la entropía en la época, Smithson, fascinado por la fuerza y el poder del proceso entrópico en cualquier situación o área lo consideró muy positivo ya que, intrínsecamente, la entropía aporta “una crítica del género humano y sus pretensiones de que es la única condición universal de toda las cosas y seres.”³⁷⁶

³⁷⁵ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 683.

³⁷⁶ *Ídem*

Entropía y arte

Si la entropía mide el grado de desintegración de un sistema, político, artístico, social..., su aplicación al campo artístico resulta muy estimulante. Para empezar, supone asimilar que el caos, la destrucción o incluso la desaparición no tienen por qué tener un carácter negativo sino, al contrario, "... la desintegración del sistema no implica una decadencia, sino una transformación según la cual los objetos de la estructura inicial, en su desgaste, no hacen más que permanecer"³⁷⁷ y es capaz de generar realidades totalmente nuevas.

En este sentido, el arte es incapaz de mantener las categorías absolutas instauradas desde la perspectiva moderna ya que están en un proceso de desintegración. Así, Claude Lévi-Strauss propone un trabajo conjunto entre el artista y el crítico, proposición por otro lado muy actual:

"El artista actual empieza a percibir este proceso de desintegración de estructuras como un estado muy desarrollado. Claude Lévi-Strauss ha sugerido que se perfeccione una disciplina denominada *entropología*. El artista y el crítico deberían desarrollar algo similar."³⁷⁸

El concepto como tal es de gran envergadura y, como se deduce, su aplicación es múltiple. Lo más seductor de toda esta línea de pensamiento es pensar, como anota Peran, que " la dinámica entrópica es la sustancia misma del arte", Smithson se valdrá de ella no como instrumento sino como idea que todo lo conforma y, en gran medida, es un concepto *fluido*.

"Al igual que la *Entropología* de Lévi-Strauss se propone estudiar los movimientos de desintegración de las estructuras culturales, también el

³⁷⁷ P. Bonet, *op.cit.*, p. 56.

³⁷⁸ Robert Smithson, "Art Trough the Camera's Eye", *Robert Smithson: Collected Writings*, p. 375. Citado en: Pilar Bonet (ed), *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, Llibres de Recerca 5, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2000, p. 71.

arte, en una especie de prolongación de la negatividad reconocida como principio regenerador de la escultura, se desarrolla rechazando cualquier rigidez reduccionista y cualquier garantía de solidez."³⁷⁹

Este planeamiento se enlaza directamente con la transformación de la escultura a partir de su condición negativa que desemboca en el campo expandido de la escultura, definido por Krauss, y del que Smithson es uno de los generadores. El proceso de transformación está guiado por esta condición *fluida*, difícil de definir pero fácil de localizar como, por ejemplo, en el claro rechazo del proceso lineal para reivindicar "un camino sinuoso en el que los distintos órdenes chocan entre sí, se degradan, se acumulan y si invierten."³⁸⁰

Todo este discurso de acción en la Tierra poco tiene que ver con la visión romántica del artista que vuelve a sus orígenes e, incluso, se aleja de la visión ecológica de recuperación de la tierra para instaurarse en un territorio des-naturalizado.

"Muchas de mis obras surgen de la idea de cubrir distancias. Más que hacer, las obras entrañan un cierto grado de deshacer, de separar y volver juntar. No se trata tanto de crear algo como de «descrear», o desnaturalizar, indiferenciar, descomponer [...]."³⁸¹

Smithson elige el lugar en el que actúa porque percibe esa entropía, bien un movimiento devastador de la acción del hombre, un proceso industrial, agrícola... bien por su atracción hacia un lugar fuera de toda lógica temporal, donde se percibe un movimiento anterior, donde él invierte la noción temporal, el arriba y el abajo, futuro y pasado, como es la *Spiral Jetty*:

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 57.

³⁸⁰ *Ídem*

³⁸¹ Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op.cit., p. 140.

"Sobre este reconocimiento de la entropía que desorganiza la Tierra, el artista se ve invitado a participar actuando sobre esas heridas o infligiendo otras nuevas. Por eso resulta estéril plantear si Smithson recupera realmente el territorio o lo agrade."³⁸²

Así pues, lo que trasciende desde esta perspectiva no es tanto la acción en sí, una acción de recuperación de un territorio devastado por la acción del hombre o una acción de colonización de un lugar no habitado por el hombre, como el acto de poner un pie en la luna para colonizarla, supeditarla, en otras palabras invadirla; lo importante es que Smithson se aleja de estas visiones de *Land art* posteriores pues él se instaura desde la asunción de la condición entrópica.

A Sedimentation of the Mind: Earth projects

Los escritos sobre arte de Smithson están cargados de terminologías científicas, de geología, de mineralogía, de física... y son publicados frecuentemente en *Artforum*. La revista, que se fundó con escritos, poemas y reflexiones de artistas que sedimentaron también el terreno teórico para el minimalismo, acuñó también la denominación *earthworks* para las obras que se desarrollan en el paisaje: industrial, geológico o fantasmal.

En una época en la que los límites estaban en transformación, a través de prácticas artísticas como los *earthworks*, Smithson equipara nuestro pensamiento y su funcionamiento con el proceso geológico de la tierra y lo inserta en el discurso del significado del arte para convertirlo todo en fluido; lo proclama en manifiestos como *A Sedimentation of the Mind: Earth projects* (1968), resumido así por Lucy R. Lippard:

³⁸² P. Bonet, *op.cit.*, p. 56.

“La superficie de la tierra y las ficciones de la mente tienen un modo de desintegrarse en la regiones discretas del arte [...]. La propia mente y la tierra están en un constante estado de erosión: los ríos mentales desgastan orillas abstractas, las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamiento, las ideas se descomponen en piedras de desconocimiento y cristalizaciones conceptuales se deshacen informando depósitos de razón arenosa. Este magma geológico tiene una gran capacidad de movimiento en el sentido más físico. El movimiento es imperceptible, pero aplasta el paisaje de la lógica bajo ensueños glaciares. Este lento fluir le hace a uno consciente de la turbieza del pensamiento. Asientos, deslizamientos de detritos, avalanchas, todo tiene lugar dentro de los resquebrajados límites del cerebro. El cuerpo entero es atraído hacia el sedimento cerebral, donde las partículas y los fragmentos se manifiestan como una conciencia sólida. Un mundo fracturado y decorado rodea al artista. Organizar toda esa maraña de corrosión en estructuras, compartimentos y subdivisiones es un proceso estético que apenas se ha tratado [...].

Observa *cualquier palabra* durante el tiempo suficiente y la verás abrirse en una serie de fallas, convertirse en un terreno de partículas que contiene cada una su propio vacío. Este inquietante lenguaje de fragmentación no ofrece fácil solución formal; las certezas del discurso didáctico son arrojadas hacia la erosión del discurso poético.”³⁸³

³⁸³ Robert Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, *Artforum* septiembre de 1968. En: Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, *op.cit.*, p. 99.

13.5. Lo geológico estratificado

La amplitud de la perspectiva de Smithson nos hace situarnos en este territorio inquietante donde las formas aparecen estratificadas, evidenciando su proceso de cosificación. En las series de *Glass Stratum* (fig. 14), Smithson dispone los cristales como capas geológicas, son geometrías construidas por sedimentos de pensamiento, pensamientos que se hacen presentes en un lento movimiento líquido. El objeto como tal va perdiendo interés y se subraya el carácter topológico de la forma.

Al trabajar con vidrios y espejos en la serie *Strata (Estratos)* alude “a las estratificaciones y superposiciones de los desechos civilizados”³⁸⁴ y al modo de crecimiento de los cristales. Este pensamiento le llevará a desarrollar obras minimalistas que se funden con cierto sentido crítico con los contenidos del museo de ciencias naturales.

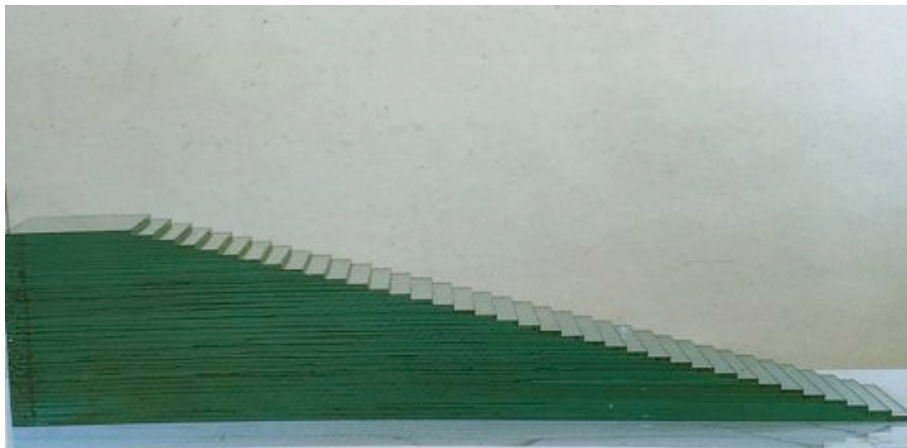


fig. 14. Robert Smithson, *Glass Stratum* (estrato de vidrio), 1967

³⁸⁴ Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia), *op.cit.*, p. 246.

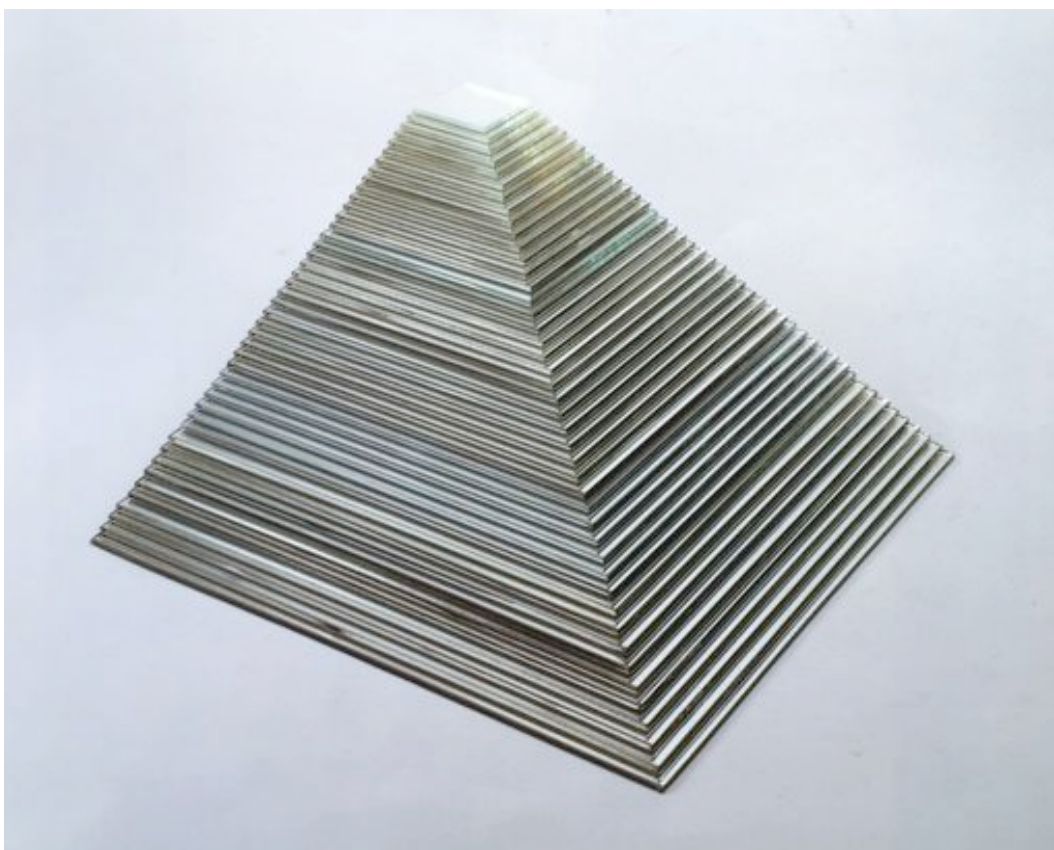


fig. 15. Robert Smithson, *Mirrored Ziggurat* (Zigurat reflejado), 1966

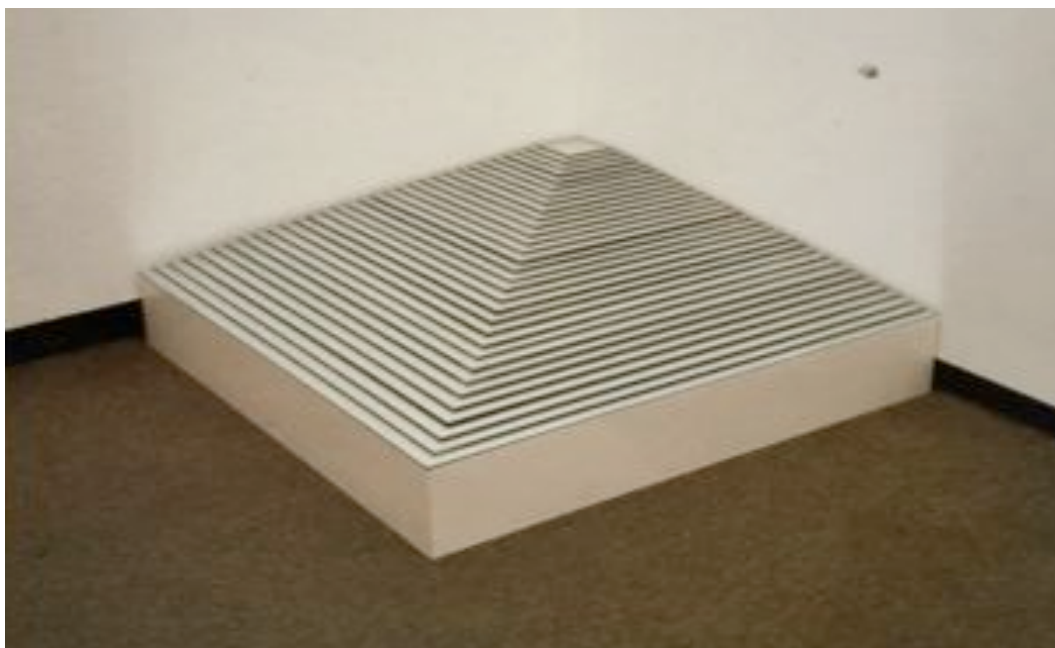
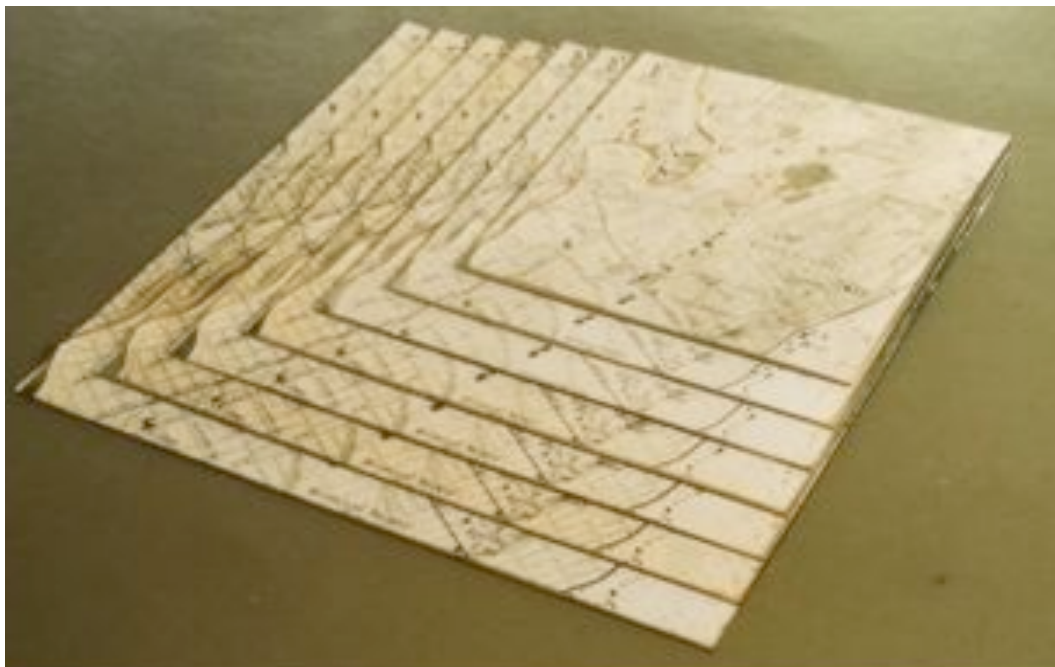


fig. 16. Robert Smithson, *Untitled, Map on Mirrors* (Sin título, Mapa sobre espejos), 1967
fig. 17. Robert Smithson, *Mirrors Stratum* (estrato de espejos), 1966

De hecho, Hal Foster et ál., describen estas estructuras no sólo como evidentes muestras de la extracción de material sino, también, como el discurso que desde las ciencias naturales se daba, lejos del discurso estético y autorreferencial del arte en general y del minimalismo en particular y, así, afirman:

“Las estructuras a modo de zigurat de los recipientes y los mapas de Smithson podrían implicar que no era sólo un juego formal irónico lo que estaba en cuestión en este aspecto de su arte. Pero los recipientes escalonados también abordaban una suerte de historia natural que podía leerse en el paisaje, las etapas sucesivas de la extracción del mineral desde la abundancia inicial hasta la progresiva esterilidad y el agotamiento final del suministro. Era esta historia natural lo que no podía representarse dentro de los marcos del discurso del mundo del arte, al estar concertado para contar una historia muy diferente, una historia de forma, de belleza, de *auto-referencia*.”³⁸⁵

Estas frágiles formas de estética minimalista, pero con el movimiento impulsor de los estratos, se convierten en obras de mayor escala presentándose en la Dwan Gallery. Las obras se asemejan a los estudios que hizo para la terminal de Dallas, son grandes construcciones a mitad de camino entre lo colosal de un templo y un aeropuerto:

“Materializándose en acero blanco en la pieza-maqueta *Terminal* (1966), heredera de una serie iniciada por *Alogon* y continuada más tarde en obras como *Shift* (1967) o *Leaning Strata* (1968), donde ya se introduce levemente el giro de los volúmenes que la componen.”³⁸⁶

³⁸⁵ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 43.

³⁸⁶ Ramón Pico Valimaña, *Robert Smithson: aerial art*, Textos de Doctorado. Arquitectura 45, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones [etc.], 2013, p. 121.



fig. 18. Robert Smithson, *Leaning Strata* (Estratos inclinados), 1968

fig. 19. Robert Smithson, *Gyrostasis*, 1968

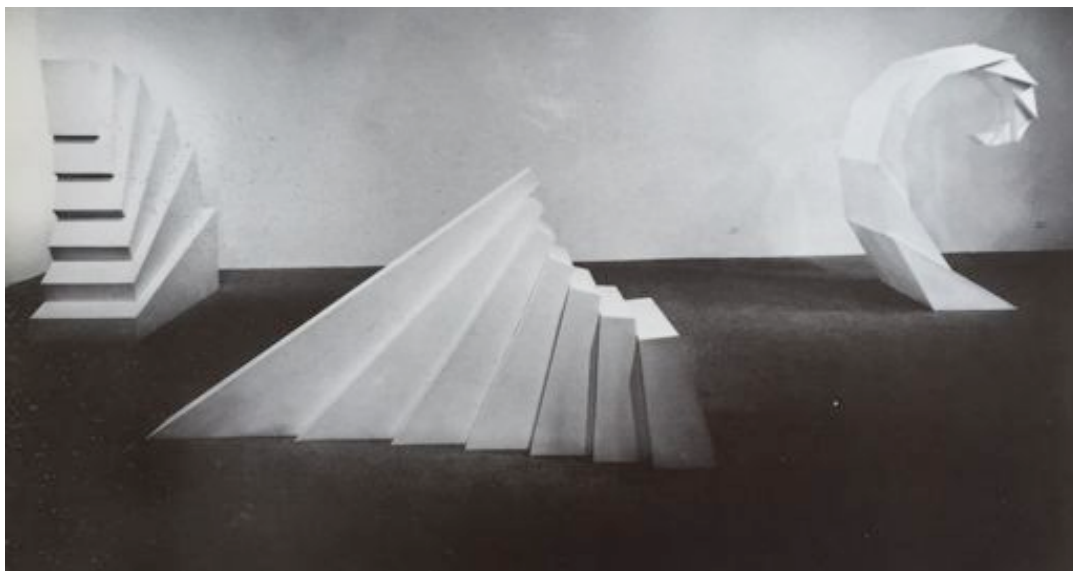


fig. 20. Robert Smithson, vista en Dwan Gallery, Nueva York, 1968, *Sinistral Spiral*, *Leaning Strata* y *Gyrostasis*

Los textos también vienen a complementar sus creaciones. Así, tras conocer en 1967 a Philip Leider, publica el célebre artículo *The monuments of Passaic* en *Artforum* donde ya nos remite al tiempo del revés. En las fotografías que documentan este viaje paródico de la ruinas de un paisaje degradado, Smithson convierte en anti-monumentos a las plataformas de bombeo y las viejas tuberías industriales. Las instantáneas que toma presentan “la gran tubería enigmática conectada de algún modo enigmático con la fuente infernal”³⁸⁷. El ambiente no deja de ser sugestivo, donde “el aire vidrioso de Nueva Jersey”³⁸⁸ define los monumentos. La presentación del lugar post-industrial deteriorado, como una ruina romántica, es realmente esclarecedor de su posibilidad para darle la vuelta a todo:

“Ese panorama cero parecía contener *ruinas al revés*, es decir, toda la construcción nueva que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la «ruina romántica», porque los edificios no *caen* en ruinas *después* de haber sido construidos sino que *crecen* hasta la ruina conforme son erigidos. Esta *mise-en-scene* anti-romántica sugiere la idea desacreditada del *tiempo* y muchas otras cosas «pasadas de moda». Pero 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. Una Utopía sin fondo, un lugar donde las máquinas están ociosas y el sol se ha convertido en vidrio, y un lugar donde la Passaic Concrete Plant (253 River Drive) hace buenos negocios con PIEDRA, BITUMINOSOS, ARENA y CEMENTO.”³⁸⁹

³⁸⁷ Robert Smithson “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey”, original en *Artforum*, diciembre de 1967. En: Institut Valencià d’Art Modern Centre Julio González (Valencia), op.cit., p. 75.

³⁸⁸ *Ídem*

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 76.



fig. 21. Robert Smithson, *Oberhausen*, 1968

Su búsqueda de nuevas realidades, de Utopías, de nuevos lugares para el arte a la vez que su atracción por los lugares en sí mismos residuales de la era industrial, desnaturalizados, desembocó en esta pasión por los trabajos en el lugar, en el *site*, espacios no diferenciados.

El inicial compromiso con el minimalismo, el *assemblage* y el *Pop*, nos habla de diferentes visiones que, aunque fuera de la heredada abstracción, en realidad muestran una necesidad de buscar nuevos territorios para la escultura, en un campo expandido, con una actitud distinta de recorrer, de experimentar, de intervenir.



fig. 22. Robert Smithson, *Oberhausen*, 1968

A través del *earthwork* Smithson se instala en un terreno fluido, en un territorio donde las condiciones volubles del medio están en continua transformación, en estado entrópico. “Es un arte de incertidumbre” afirma Smithson, del mismo modo supone recuperar un espacio de intervención artística ya olvidado “porque en general, la inestabilidad se ha vuelto muy importante. Por eso, el retorno a la madre tierra es la recuperación de un sentimiento muy arcaico. Cualquier planteamiento que vaya más allá es esencialmente artificial.”³⁹⁰

³⁹⁰ P. Bonet, *op.cit.*, pp. 44–45.



fig. 23. Robert Smithson, *Oberhausen*, 1968

Y cuando Smithson retrocede en el tiempo, el efecto conseguido es como el de una goma que se estira hacia atrás para salir proyectada hacia un futuro.

Así empieza a licuar la forma, hasta deshacerla en un líquido que sólo tiene un borde, un contorno informe que también le atrae, como las islas y los continentes ya comentados. La forma líquida que recorre la tierra es un acto en sí mismo de incidir en el territorio, marcar su forma y cubrirla, es un acto invasivo que altera su estado.

En su trilogía de obras que versan sobre lo fluido, el vertido como acción ralentizada comienza en Roma donde, tras su estancia, comienza a trabajar con los vertidos como en *Asphalt Rundown* (Derramado de asfalto) (fig. 27), en una cantera situada a las afueras de la ciudad. Su exploración de vertidos continúa con *Concrete Pour* (Vertido de hormigón), que se muestra en la exposición *Art By Telephone* en el Chicago Museum of Contemporary Art. Con Lucy R. Lippard prepara *Glue Pour* (Vertido de cola) (fig. 26) para la exposición *995.000* en la Vancouver Art Gallery.

En 1969 Smithson ya había comenzado a dibujar estos estados líquidos, lentos glaciares como los que se describían en *Principles of Geomorphology*, de Easterbrook, y dibujaba estos magmas en fluctuación como se ilustra en *Sketch for Quarry Project* (Boceto para Quarry Project) de 1968, (fig. 24 y 25).

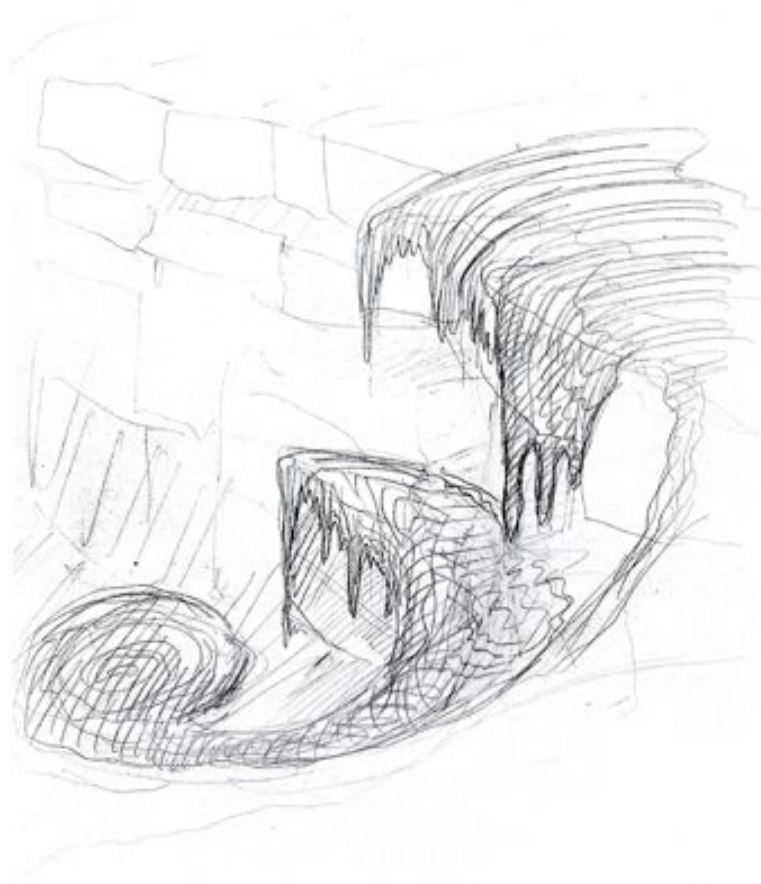


fig. 24. *Sketch for Quarry Project* (Boceto para Quarry Project), 1968



fig. 25. *Sketch for Quarry Project* (Boceto para Quarry Project), 1968



fig. 26. Robert Smithson, *Glue Pour*, (Vertido de cola), 1969



fig. 27. Robert Smithson *Asphalt Rundown, Roma* (Derramamiento de asfalto, Roma), 1969

Es el tiempo lento de la materia personificado en un éxtasis manierista, en un lento y denso fluir:

“Convertir el *dripping* de Pollock en un derrame (*Asphalt Rundown* o *Glue Pour*) no es sino una exquisita degradación manierista.”³⁹¹

"Derrame de asfalto puede ser tanto un residuo industrial agresor como una materia prima que retorna a su nacimiento natural."³⁹²



fig. 28. Robert Smithson, *Asphalt Lump* (Pedazo de asfalto), 1969

³⁹¹ *Ibidem*, p. 57.

³⁹² *Ibidem*, p. 66.

“La Naturaleza no es un marco, un ambiente o un espacio que alberga la obra, sino que forma parte de la obra misma, o mejor expresado, la obra se funde con la naturaleza. El sitio elegido para realizar la obra no es arbitrario ni neutro, es la obra misma. Hay una relación de pertenencia recíproca.”³⁹³

13.6. Escultura como lugar: No paisaje

Su particular problemática en torno al espacio y al tiempo es un claro ejemplo de la ruptura que provocó en el arte contemporáneo. La actitud libertaria al reivindicar la escultura como lugar, como materia ligada a un espacio y un tiempo, es fundamental. Pues su lenguaje no se ciñe a una mera declaración de conceptos sino que su pensamiento también es materia, es peso que se derrama y altera el lugar. La evolución que el territorio artístico sufre desde el objeto, desde las esculturas minimalistas interiores que se empiezan a proyectar en nuevas localizaciones, como el *Cube in Seascape* (Cubo en marina, 1966, fig. 29), hasta el gran campo expandido de la escultura, que se amplía nuevamente con los cuatro cuadrantes de José Luis Brea; todos estos cambios, todas estas potencias, posibilidades algorítmicamente desarrolladas, se inician desde actitudes como la de Smithson con el pensamiento, la percepción y la acción, pues recordemos que también surgen de un desarrollo en espiral.

³⁹³ E. Ocampo, *op.cit.*

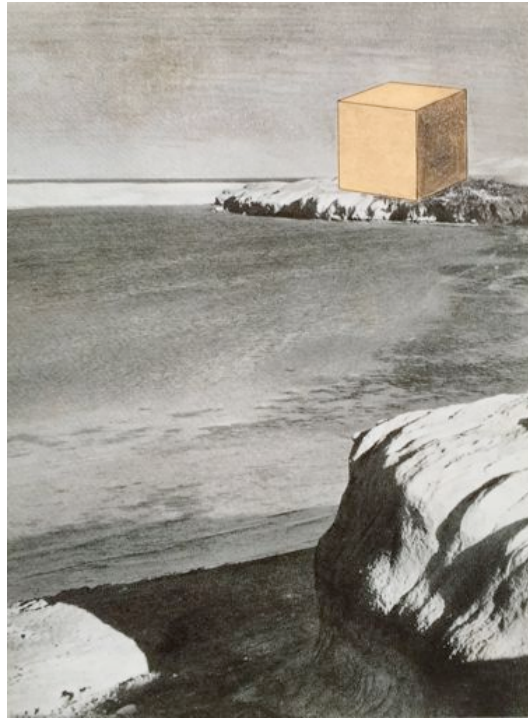


fig. 29. Robert Smithson, *Cube in Seascape* (Cubo en marina), 1966

Desde el espacio exterior, la naturaleza o el no-paisaje, y reivindicando un espacio propio, un no museo, y un tiempo para ello, la experiencia del cuerpo se posiciona como protagonista pues se crea la tríada cuerpo-espacio-lugar. Krauss investiga en este sentido el paso del *minimal art* al *earthwork*:

“El carácter abstracto del minimalismo hace menos fácil reconocer el cuerpo humano en esas obras y, por tanto, proyectarnos en el espacio de esa escultura con todos nuestros prejuicios intactos. Pero 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.”³⁹⁴

³⁹⁴ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 271.

13.7. Lo aéreo

Cuando el artista explorador Robert Smithson acepta trabajar en el proyecto del aeropuerto de Dallas-Fort Worth, se adentra en la visión de lo aéreo. Ya Moholy-Nagy aventura lo que será la incorporación de esta visión al arte:

"La tarea no acaba con la estructura única. La próxima etapa será la creación espacial en todas las direcciones, la creación espacial en una continuidad.

Los límites se hacen flexibles, el espacio se concibe como fluido, una sucesión infinita de relaciones.

A este respecto, la aviación juega un rol especial. Desde un avión aparecen nuevos panoramas, que también surgen mirando desde la tierra hacia el avión. Esencial es la vista a vuelo de pájaro, que es una experiencia más completa del espacio, y que modifica la idea previa acerca de la relaciones arquitectónicas."³⁹⁵

Las posibilidades que incorpora la aeronáutica con su lenguaje cartográfico, su movimiento fluido y su especial punto de vista, el mundo visto del revés, dará a Smithson las pautas para los sucesivos cambios, para las transformaciones desde el mapa de sedimentos donde las acciones dejan un rastro a veces como dibujo, a veces como proyección, como explica Marti Peran:

³⁹⁵ László Moholy Nagy, *Von Material zu Architektur*. Bauhaus Bauhausbuch 14 Dessau: 1929, citado en: Ramón Pico Valimaña, *Robert Smithson: aerial art*, Textos de Doctorado. Arquitectura 45, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones [etc.], 2013, p. 19.

"[...] desde la perspectiva aérea, el paisaje pierde contingencia y aparece como un lugar desnaturalizado, constituido por un conjunto de líneas que simulan la reducción de lo real a una pisada cartográfica. Esta es la única revelación posible; desde la perspectiva más privilegiada, el mundo no se libra a la mirada como un todo organizado, sino como un rastro, como el dibujo sobre el cual se acumulan las sucesivas transformaciones de un lugar des-vertebrado por toda clase de desplazamientos, de dislocaciones y disimetrías. Sin embargo, ése es el aprendizaje esencial que permite dibujar, con todo el resto de destrozos, el mapa de continentes imaginarios y previsibles."³⁹⁶

Desde lo alto Smithson verá la necesidad de *programar el paisaje*, de activar los espacios circundantes del aeropuerto:

"Entenderá en paralelo la necesidad de trabajar sobre los espacios vacíos que rodean los campos de vuelo, tanto en su condición de nuevos lugares a los que se dirigen las miradas de los crecientes pasajeros como por su inevitable participación de un proyecto global de ciudad. Se trataba, en palabras de Smithson, de *programar el paisaje* mediante operaciones para las que resultaba imprescindible trabajar con la tierra y modelarla, a través de grandes operaciones ingenieriles. Modelar montículos, recortar riveras, lanzar espigones al mar o tallar montañas son procesos que se incorporan con naturalidad a la *paleta* del artista."³⁹⁷

De hecho, Ramón Pico Valimaña defiende que el término *earthwork* es habitual en el mundo de la ingeniería, la topografía e incluso la arqueología. La exposición homónima se celebró en la Dwan Gallery neoyorquina entre el 5 y el 30 de octubre de 1968.

³⁹⁶ P. Bonet, *op.cit.*, p. 69.

³⁹⁷ R. Pico Valimaña, *op.cit.*, p. 21.

13.8. No-arquitectura / no-paisaje. Interior / exterior

“La naturaleza es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna.”³⁹⁸

Cuando en 1968 comienza sus viajes a desiertos por California, Nevada y Utah con Michael Heizer y Nancy Holt, los tres artistas quedaron influenciados por la magnitud del lugar, por la vastedad del paisaje y la presencia de lo fenomenológico. Heizer lo llevará a un extremo fugaz concentrando el poder y la energía del lugar, Nancy Holt desvelará los ritmos cósmicos de los astros y del sol interactuando con ellos, y Smithson entablará el discurso del no-lugar.

En *Conversaciones con Heizer, Oppenheim, Smithson*, publicado originalmente en *Avalanche*, en otoño de 1970, los tres artistas nos ofrecen su visión sobre el proceso y el *Land Art* que dista mucho de la visión romántica del artista que busca en libertad un encuentro con la naturaleza.

La dialéctica entre interior/exterior está presente en la reflexión en torno al *earthwork* en general y en el trabajo de Smithson en particular, pues en ambos casos actúa: en los límites artificiales de la galería que son espacios interiores donde establece la relación con los objetos, y en entornos exteriores que elige, que sólo pueden visitarse y que no presentan límites impuestos,³⁹⁹ aparentemente. Para Smithson la necesidad radica en abordar estos límites, aunque pueda parecer que es una postura tradicional. Como en *Spiral Jetty*, que la obra discurre en el lago y en

³⁹⁸ Robert Smithson " A Museum of Language in the Vicinity of Art" ("Un museo del lenguaje en la proximidad del arte") *Art International*, marzo de 1968. Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, *op.cit.*, p. 84.

³⁹⁹ P. Bonet, *op.cit.*, p. 40.

la pantalla, en un magma fluido. En otras ocasiones Smithson reflexiona sobre piezas exclusivamente exteriores, rechaza la idealizada noción de artista que trabaja en un espacio libremente y, como comenta: “Mis primeras propuestas de *Earth Art* fueron hondonadas de materiales pulverizados. Pero luego me interesó la dialéctica exterior-interior. No creo que, como artista, sea más libre en el desierto que dentro de una habitación.”⁴⁰⁰

La dialéctica de los límites

Al examinar la posición que, como artistas, Dennis Oppenheim y Robert Smithson toman frente a la dialéctica interior/exterior, Smithson basa su trabajo precisamente en esta confrontación pues le atrae esta idea de límite. Y afirma:

“Creo que lo que hace Dennis es coger un emplazamiento de una parte del mundo y transferir los datos a otro sitio. Yo lo llamaría dis-locación. Es una actividad muy concreta, relacionada con la transferencia de información, y no un simple gesto expresivo y brillante. En cierto sentido, transforma un lugar de la Tierra en un mapa. La diferencia con Dennis es que yo exploro una situación exterior e interior, y no dos situaciones exteriores.”⁴⁰¹

“El límite se constituye pues como uno de los emblemas de la actual condición del arte pues la práctica artística se halla en esta encrucijada, la ruptura del medio, la investigación del espacio, los materiales, qué es arte, y así lo afirma Smithson. “Creo que el tema principal del arte en este momento es dónde están los límites. Los artistas han tomado el

⁴⁰⁰ *Ídem*

⁴⁰¹ *Ídem*

lienzo y el bastidor durante demasiado tiempo como algo dado, como el límite.”⁴⁰²

13.9. Lo cartográfico: punto de partida para el *non-site*

Cuando Smithson escoge sus emplazamientos, parte de un proceso metódico de trabajo sobre un mapa. Así Smithson nos desvela las necesidades de esa elección, muy alejadas de un sentido ecológico o paisajista:

“Muchas veces viajo a una zona en concreto; esa es la primera fase. Empiezo de una forma muy primitiva, yendo de un punto a otro. Empecé a visitar sitios específicos en 1965: algunos sitios me atraían más; lugares que, de algún modo, habían sido alterados o destruidos. En realidad, buscaba más una desnaturalización que una belleza escénica creada artificialmente.”⁴⁰³

La importancia de lo cartográfico se desvela desde el inicio del proyecto, pues accede al lugar desde una representación minuciosa del mismo:

“[...] cuando haces un viaje necesitas un montón de datos precisos, así que solía trabajar con mapas de cuadrantes [zonas que cubren un espacio aproximado de 27 km. entre N y S y unos 20 km. de E a O]; el trabajo con los mapas seguía al viaje.”⁴⁰⁴

⁴⁰² Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op.cit., p. 129.

⁴⁰³ “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, publicado originalmente en *Avalanche*, otoño 1970, traducido en: Pilar Bonet (ed), *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, Llibres de Recerca 5, Barcelona, Museu d’Art Contemporani, 2000, pp. 39-40

⁴⁰⁴ *Ídem*

La exploración del lugar, su continuidad con el espacio que le rodea, las formas y materiales que encuentra, son factores que tiene en cuenta a la vez que la precepción temporal del lugar: todos ellos propician la creación:

“El primer *non-site* que hice fue en Pine Barrens al sur de New Jersey. Aquél lugar se hallaba en un estado de equilibrio, destilaba una especie de tranquilidad y no tenía continuidad en los alrededores, con sus pinos esmirriados. Había un campo de aviación hexagonal que se prestaba muy bien a la aplicación de ciertas estructuras cristalinas que me habían interesado en mis obras anteriores. Se puede trazar un mapa del cristal, y de hecho, creo que fue la cristalografía lo que me llevó a hacer mapas.”⁴⁰⁵

La cartografía se consolida como parte esencial del proceso de creación, el inicial interés por establecer un sistema de pavimentos en Pine Barrens se transforma en el uso de la cartografía de un modo más abstracto. El continuo uso de mapas y fotografías aéreas del estudio de arquitectura en el que trabajaba dejaba una clara influencia en el proceso:

“Así que decidí utilizar Pine Barrens como una hoja de papel y dibujar una estructura cristalina sobre la masa continental en lugar de hacerlo sobre una hoja de papel de 20 × 30. De ese modo, aplicaba mi pensamiento conceptual directamente a la fractura del sitio a lo largo de una zona de varios kilómetros. Podría decirse que no era un mapa tridimensional del lugar.”⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ *Ídem*

⁴⁰⁶ *Ídem*



fig. 30. Robert Smithson, *Nonsite (Oberhausen)*, 1968

La compleja operación *del site /non-site* (lugar/no lugar) erige a la escultura en *no-lugar*. Smithson sigue un proceso conceptual para su elaboración. A través de los viajes conoce y explora el lugar elegido por su carácter desnaturalizado. Sobre el mapa dibuja una forma geométrica, un cubo, un pentágono..., relacionada con el lugar en sí y con la cristalografía como inspiración. En ese *site* (lugar) ubicado en el exterior, en un paraje desnaturalizado, recolecta el material geológico como piedra volcánica, piedra pómez... Es decir, del entorno natural extrae la materia que se exhibe en la galería, en el espacio interior, donde se presenta documentado el lugar a través de mapas y fotografías, pero este lugar ya no es tal pues se ha convertido en una referencia vacía a la que denomina *Non-site* (No-lugar). El paradigma queda establecido. Foster *et ál.*, lo describen así:

“El obvio acto de naturaleza estetizante y de conversión de la realidad en una representación de sí misma mediante las operaciones del recipiente geométrico para construir a la materia prima de las rocas un signo –trapezoide– que llega a «significar» el punto de extracción de las rocas, y de ese modo las propias rocas, es lo que Smithson encomienda al sistema de los espacios del mundo del arte: sus galerías, sus museos, sus revistas.”⁴⁰⁷

La estética del *Non-site* se asemeja, en parte, a la presentación de los dioramas del Museum of Natural History de Nueva York⁴⁰⁸ y, también, muestra una similitud con la estética minimalista por el uso de cubos y formas geométricas “puras”. En esta dualidad cabe pensar si no hay cierta ironía al respecto.

La recolección de materiales para obras forma parte del proceso artístico de Smithson llevado a cabo en estos viajes. Los *non-site* son extrapolaciones de elementos de la naturaleza, las rocas son extraídas y mostradas como si estuvieran en el museo de ciencias naturales. Así, Smithson se comporta como un científico geólogo. De las visitas a las canteras de pizarra en Pensilvania y los Pine Barrens de Nueva Jersey con Holt, Dwan y Andre extrae el material para su primer *Nonsite* (pine Barrens, New Jersey). En los sucesivos *Nonsites* continúa investigando la dialéctica entre “lo orgánico y lo cristalino”.

En la misma dirección Peran nos desvela la dislocación, ese sentimiento de insatisfacción y contradicción que se origina entre el *site* y *non-site*.

“La dislocación es la dialéctica que se crea entre el *site* y el *no-site*. *Site* es el lugar visitado por el artista desde en el que extrae la materia y el hipotético centro es el *non-site*, ese lugar es un indicador donde se da cuenta del *site*, en realidad es un lugar vacío. La dislocación acepta la

⁴⁰⁷ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 43.

⁴⁰⁸ *Ídem*

precariedad, lo débil de la propia acción del propio acto de transitar entre un extremo y otro, así "la dialéctica por dislocación crea un movimiento centrífugo idéntico a la forma en espiral o al crecimiento del lugar alegórico."⁴⁰⁹

Smithson, de un modo eficaz, introduce un modo de representación que muestra «lo real», el vacío inexorable al que se enfrenta el espectador, en el interior de la galería o museo, al que se le presenta la ausencia como evidencia:

"[...] El *non-site* informa mediante un vacío indefinido y vertiginoso abierto a la mirada. La obra como *non-site* sólo es un simulacro de objeto que busca lugar en el espacio, y si su lugar genuino exige remontarse hasta el *site*, la mirada tampoco puede reposar tranquila sobre ese *non-site*, debe convertirse en una actividad mental. Los ojos no ven un objeto, si no una indicación, y en esa apertura absoluta de su campo, registran el *non-site* como carencia y lo ven invisible."⁴¹⁰

Pero la documentación también forma parte de su creación, las imágenes que toma son un *índex* del lugar, son la huella del suceso y también el dato que documenta y acredita la acción. Aún más, la ferviente preocupación por el Tiempo le llevará a trabajar en este medio, el campo visual, y el cinematográfico.

“Si la importancia de Smithson se mide en términos de su papel en la extensión de los campos visual y espacial más allá de los confines del estudio, la galería y el museo, hacia el paisaje en su totalidad, debe argumentarse que sus reflexiones acerca del tiempo y la entropía, junto con su trabajo en el campo móvil del cine, basado en el tiempo, y en el

⁴⁰⁹ P. Bonet, *op.cit.*, p. 67.

⁴¹⁰ *Ídem*

medio de tiempo detenido de la fotografía, se encuentran en el fondo de toda esta investigación.”⁴¹¹

13.10. Nancy Holt

Hablar de Smithson es hablar de Holt, ambos se entrecruzaron en un momento en sus carreras y ambos investigaron la noción de escultura, espacio-tiempo. Smithson de un modo más siniestro, con constantes idas y venidas sobre la misma trayectoria, Holt de un modo más intuitivo en contacto directo con el medio, y con una actitud de observación y no alteración.

Nancy Holt (Worcester, Massachusetts, 1938) es una de las pioneras del *Land art* aunque su trascendencia no haya sido reconocida. En su creación destacan obras *site-specific*, videos, fotografías, instalaciones y libros de artista. Sus *system sculptures* como ella las denomina son sistemas de conductos conectados a menudo en lo profundo de la tierra o en las paredes de los edificios. Los elementos naturales fluyen a través de estos sistemas. Destacan *Dark Star Park* en Rosslyn, en Virginia, *Catch Basin* en St. James Park en Toronto y el icónico *Sun Tunnels* en el Gran desierto de Utah.

Casada con Robert Smithson durante 10 años, colabora activamente en sus proyectos y viajes al tiempo que documenta fotográficamente y filma el proceso de las obras. Su especial percepción tuvo que ser una gran apoyo para Smithson. Sin embargo, el día del trágico accidente casualmente se quedó para concentrarse en su trabajo según narra Lucy R. Lippard.⁴¹²

⁴¹¹ Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia), *op.cit.*, p. 10.

⁴¹² «Lucy R. Lippard on Nancy Holt», *artforum.com*, s.d., <https://artforum.com/inprint/issue=201405&id=46309>

“Su carrera ha estado siempre a la sombra de la de sus contemporáneos y compañeros: como ella, Robert Smithson –su marido– Michael Heizer o Walter de Maria, eran también artistas y se dedicaron también al Land Art pero, además, eran hombres. Para Holt, su trabajo era una respuesta al paisaje mediante el cual explorar los conceptos de espacio, tiempo y luz, así como la compleja relación del cielo y la tierra. Sus obras investigan los procesos de percepción, generando contrastes entre las experiencias de pertenencia y desarraigo, y jugando con geografías mentales que se superponen sobre el terreno tangible.”⁴¹³



fig. 31. Nancy Holt & Robert Smithson, *East Coast West Coast*, 22 min. 1969

East Coast West Coast, pone al descubierto la simbiosis entre ambos artistas, conocemos a Holt y a Smithson en un ambiente entre amigos, con Joan Jonas y Peter Campus, donde realizan un primer experimento de colaboración con el vídeo y desarrollan en forma de diálogo humorístico un debate entre los estereotipos entre el arte de la Costa Este y el arte de la Costa Oeste de finales de 1960. Holt asume el papel de un artista conceptual intelectual de Nueva York, mientras que Smithson es el relajado californiano impulsado por los sentimientos y el instinto. Su

⁴¹³ «EXIT Express - Hemeroteca», s.d., <http://www.exit-express.com/home.php?seccion=hemeroteca&id=8681>

diálogo irónicamente pone al descubierto las limitaciones y contradicciones de ambas partes en el debate.⁴¹⁴

Otra colaboración entre ambos artistas es *Swamp* (fig. 32), Nancy Holt y Robert Smithson la proyectaron en 1971. En la película Nancy registra con su cámara Bolex al tiempo que avanza y se tropieza entre las altas hierbas de un pantano. Su visión se limita al visor de la cámara y la voz de Smithson es la guía en su recorrido. El espectador experimenta a través del punto de vista de Holt la percepción distorsionada del lugar y las instrucciones verbales de Smithson. El filme se enfrenta visceralmente a las cuestiones de percepción y proceso.⁴¹⁵



fig. 32. Nancy Holt & Robert Smithson, *Swamp*, 6 min, película 16 mm, 1971

El site: Mono Lake

En la Bienal de Venecia de 2015 se proyectó *Mono Lake* creada por ambos artistas, Nancy Holt & Robert Smithson, y supone un documento histórico de sus viajes por la naturaleza sobrecogedora de California, quizás este era el dato interesante para Smithson, un lugar con unas cualidades únicas, con carácter sobrenatural, y en cierto modo de ficción, pues el lugar podría hallarse en otro planeta, incluso en otra era.

⁴¹⁴ «UbuWeb Film & Video: Robert Smithson - East Coast West Coast (1969)», s.d., http://www.ubu.com/film/smithson_east.html

⁴¹⁵ «UbuWeb Film & Video: - Nancy Holt & Robert Smithson - Swamp (1971)», s.d., http://www.ubu.com/film/smithson_swamp.html



fig. 33. Nancy Holt & Robert Smithson, *Mono Lake*, 1968–2004 (19' 54'')

Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Mono Lake recoge en película Super 8 y diapositivas Instamatic imágenes de los tres artistas, Robert Smithson, Michael Heizer y Nancy Holt en su visita al lago Mono Lake en California en Julio de 1968. La pieza fue editada por Holt en 2004 con motivo de la retrospectiva de Robert Smithson en el Museum of Contemporary Art en Los Angeles. Smithson había seleccionado el audio y sus observaciones topográficas y geológicas se incluyen como voz en Off en el documento. Los jóvenes artistas exploran el salvaje paisaje y experimentan el lugar, el video es un registro personal de un día de viaje en un paraje único. La evaporación del agua muestra formaciones únicas, formas orgánicas recién salidas de un magma salado. La historia geológica del lugar sale a la luz en cada formación, en cada elemento y la magnitud del espacio inunda la percepción de los artistas. Los minerales, piedras y depósitos salados ruedan por las laderas en movimiento al tiempo que los artistas

se dejan llevar desenfadadamente por la inercia del espacio sin igual. Smithson recoge sus piedras volcánicas que formarán posteriormente en 1968 *Mono Lake Nonsite* (fig.34). Sin duda el lago salino dejó su impronta en él, las especiales condiciones del agua salada serán también motivo de interés en *Spiral Jetty*.

Sin embargo, el interés inicial por este lago viene dado porque presenta una gran abundancia de cenizas volcánicas y de piedra pómez, un material fino y granulado. Desde el análisis cartográfico Smithson comenta que “si miras el mapa, verás que tienes una forma de borde, no tiene centro. En realidad es como un marco.”⁴¹⁶ “*Mono Lake non-site* es un canal cuadrangular que contiene piedra pómez volcánica de la orillas del lago, es un lugar llamado Black Point. Ese tipo de piedra pómez es autóctono en toda la zona.”⁴¹⁷

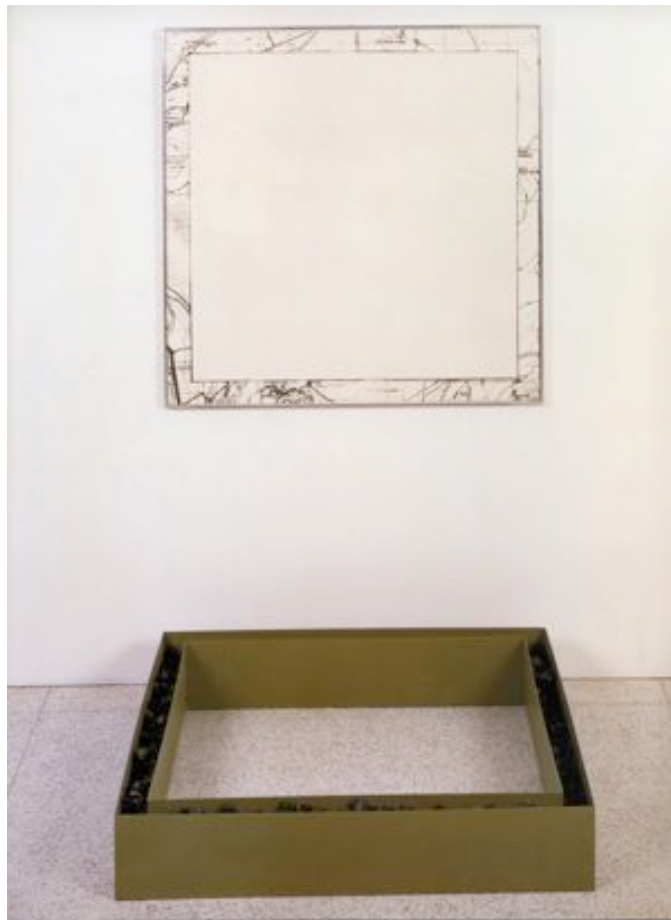


fig. 34. Robert Smithson, *Mono Lake nonsite*, 1968

⁴¹⁶ P. Bonet, *op.cit.*, p. 45.

⁴¹⁷ *Ídem*

Las palabras de Smithson nos llevan hacia una compleja definición de nuestra condición humana:

“Hay un punto central focalizado que es el *non-site*; el *site* es la periferia cansada, donde tu mente pierde sus límites y prevalece un sentido de lo oceánico, por decirlo así. Me gusta la idea de que se estén produciendo catástrofes silenciosas... Lo interesante del *site* es que, a diferencia del *non-site*, te empuja hacia la periferia. En otras palabras, no hay nada, excepto las cenizas, y no hay manera de enfocar en particular. Podríamos decir que el lugar se ha ocultado o se ha perdido. Hay un mapa que te lleva a alguna parte, pero cuando llegas, ya no sabes dónde estás realmente. En cierto modo, el *non-site* es el centro del sistema, y el *site* en sí es la periferia o el borde. Cuando miro el margen de este mapa, veo un rancho, un lugar llamado laguna de azufre; cascadas y un depósito de agua; la expresión pumita, o piedra pómez. Pero todo es muy vago. Las líneas de la rivera no te dicen nada de las cenizas de la orilla. Siempre te quedas atrapado entre dos mundos, uno que está y otro que no está. Os podría dar unos cuantos datos sobre el Lago Mono. De hecho, hice una película sobre ese lugar con Mike Heizer. Es bastante caótica; una de esas cosas que solo enseñaría a unos pocos. Pero el propio Lago Mono es fascinante. Los geólogos han encontrado indicios de cinco periodos de glaciaciones en la Sierra. La primera glaciación empezó hace medio millón de años y la última acabo hace menos de quince mil. Los glaciares dejaron marcas muy claras del paisaje, excavaron cañones, que sea ampliaron y profundizaron hasta convertirse en valles en forma de U, con paredes escarpadas y una planicie central. Levantaron cerros paralelos de ruinas pétreas que se llaman morrenas. Allí hay todo tipo de fenómenos de esa clase. Los cráteres de Mono son una cadena de conos volcánicos. La mayoría se formaron cuando se evaporó en lago Russell. Por eso me gusta, porque en cierto modo, todo el sitio tiende a evaporarse. Cuanto más crees que

te acercas, y cuanto más lo circunscribes, más se evapora. Se convierte en una especie de espejismo y simplemente desaparece. El *site* es un espacio donde debería haber una pieza, pero no está. La pieza que debería estar allí está en otro sitio, generalmente una habitación. En realidad, todo lo que tiene cierta importancia ocurre fuera de la habitación. Pero la habitación nos recuerda las limitaciones de nuestra condición.”⁴¹⁸

13.11. Esteticización artística del territorio: *Amarillo ramp*

Tras la muerte de Smithson, Holt comenzó a trabajar en el recién denominado *earthwork* con movimientos de tierras a gran escala, sumergiéndose en el terreno del arte público. Ejecutó junto a Richard Serra y Tony Shafrazi *Amarillo Ramp* (fig. 35), el proyecto inacabado de Smithson. Situado en Tevocas Lake, en Texas Panhandle, el lago está creado artificialmente y se extiende por 27 kilómetros. En la obra se pone de manifiesto una doble transformación, por un lado se da un acto de esteticización artística del territorio y simultáneamente se pone en relieve un acto de transformación del mismo con una finalidad de irrigación del terreno. Ambas transformaciones del paisaje se equiparan: la artística y la utilitaria.

El lugar escogido presenta unas cualidades físicas y atmosféricas especiales, es un entorno semi-desértico azotado por tornados continuamente donde el color de la tierra y de las rocas cambia según el ángulo de luz solar. La obra, una rampa en espiral construida con roca arenisca con vetas blancas, se inicia en la orilla y extiende 120 metros en el lago. Su diámetro (45 metros) es el máximo permitido por la capacidad del lago. Cuando el lago no está seco y su nivel de agua es normal,

⁴¹⁸ *Ibidem*, pp. 46–47.

la rampa emerge 3,3 metros y ocupa la mitad del lago. Cuando uno camina a lo largo de la rampa siente una oscilación, un espacio infinito y eterno, oscilando entre la tierra y el cielo.⁴¹⁹ Así Smithson declara: “entre la desintegración del espacio y el tiempo, el yo desaparece.”⁴²⁰

Desde el observatorio la experiencia del cuerpo y de la visión se aúnan: “Amarillo rampa es un observatorio para experimentar esa visión imposible al desenmascarar el paisaje y abrirlo de par en par hasta los 360°.”⁴²¹



fig. 35. Robert Smithson, *Amarillo Ramp*, 1969-73, Tecovas Lake, Texas.

⁴¹⁹ «Amarillo Ramp: Robert Smithson's last work», *domusweb.it*, s.d., <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/07/28/amarillo-ramp-robert-smithson-s-last-work.html>

⁴²⁰ William C.Lipke “Fragments of a Conversation (1969)”, *Robert Smithson: Collected Writings*. Jack Flam (ed.), UC Berkeley, 1996. Citado en «Electronic Arts Intermix : The Making of Amarillo Ramp, Nancy Holt», s.d., <http://www.eai.org/title.htm?id=15274>

⁴²¹ P. Bonet, *op.cit.*, p. 67.

Igualmente, Nancy Holt colaboró posteriormente con Serra en la filmación: *Boomerang* 1974. Holt participa con Smithson de una intuición especial del paisaje y del lugar, en sus obras nos acerca a una visión y experimentación del lugar en otra dimensión, desde otra percepción. Su compleja visión del paisaje se hace presente a través de mecanismos, visores, tubos que nos acercan a la observación, a otra experimentación del lugar. Pese a que también le interesaban los lugares degradados sabía captar de ellos algo que reverberaba, extraía al igual que Smithson un valor entrópico de una situación aparentemente negativa, el espacio post-industrial, el declive, la falta de desarrollo eran cualidades adheridas al paisaje, industrial o no, cualidades que ambos superaban.

13.12. *Pine Barrens*

Nueva Jersey siempre había ocupado un lugar especial en el corazón de Holt como se aprecia en su película de 1975 *Pine Barrens*, un documental que medita sobre la vasta región de New Jersey sin desarrollar (fig. 36).⁴²² Holt realizó en su estado natal de Nueva Jersey su más conocido proyecto *Sun Tunnels* (fig. 37).

⁴²² «Graham Foundation > Exhibitions > Nancy Holt: Sightlines», s.d., http://www.grahamfoundation.org/public_exhibitions/3983



fig. 36. Nancy Holt, *Pine Barrens*, 1975, fotogramas y filme.

La dimensión cósmica del Tiempo: *Sun Tunnels*

A partir de 1973 y hasta 1976 tras haber comprado cientos de acres y una cantera de grava cerca de la olvidada ciudad de Lucin, Utah, Holt vierte sus energías en la creación de su obra más perfeccionista. *Sun Tunnels* portada del libro 1983 *Overlay* de Lucy R. Lippard, produjo una gran conmoción en el momento a lo que se sumaba el hecho de ser una producción monumental creada por un artista femenina. La obra está formada por cuatro grandes tubos de hormigón dispuestos en una cruz, alineados con los amaneceres y puestas de sol del solsticio, los solsticios de verano (21 de junio) y de invierno (21 de diciembre). Cuatro tuberías de hormigón, de unos cinco metros y medio de largo y dos metros y medio de diámetro, están dispuestas horizontalmente sobre el terreno. Los agujeros forman la constelación de Capricornio, Columba, Draco, y Perseo, la luz natural se filtra por ellos y generan la luz nocturna de las estrellas. De este modo, el espectador se introduce en la dimensión cósmica del tiempo. La obra resume la preocupación de Holt por la conexión de la tierra y el cielo, con el tiempo, la vista y la percepción. Como argumenta Tonia Raquejo:

“Desde dentro, los túneles nos envuelven. Allí uno puede resguardarse del sol y de la intensa luz para percibir un universo nocturno, ya que, en la parte superior de cada uno de los túneles, existen una serie de perforaciones que se corresponden con las estrellas de cuatro constelaciones (fig. 22). Así, estos túneles solares son también mapas estelares donde se dibujan los astros por medio de la luz solar que pasa a través de las aberturas realizadas en la superficie. Cada perforación tiene una dimensión distinta de acuerdo con el tamaño de la estrella que representa. Mediante estos mapas estelares que se proyectan en el interior de cada túnel Holt quiere « ... que el día se torne en noche y se

produzca la inversión el cielo: las estrellas se dibujan en la Tierra y las manchas de color, en los fríos túneles». ⁴²³



fig. 37. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76, Great Basin Desert, Utah

⁴²³ Nancy Holt, "Sun Tunnels", *Artforum* abril de 1977, p. 35, citado en: Tonia Raquejo, *Land art*, Arte Hoy 1, Madrid, Nerea, 1998, p. 49.

Ella misma explica su interés por humanizar el infinito espacio del desierto al introducir la escala humana en la obra, pues al fin y al cabo los tuneles albergan al espectador:

"Quería hacer en el vasto espacio del desierto algo más humano, no quería hacer un monumento megalítico. La vista panorámica del paisaje es demasiado grande para ser entendida sin puntos de referencia visuales, pues el panorama se desdibuja más que enfocarse. Por medio de los túneles parte del paisaje se enmarca y se enfoca".⁴²⁴



fig. 38. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76, Great Basin Desert, Utah, detalle

La dificultad de la obra en su diseño y elaboración es evidente por la magnitud del espacio existente, la obra se adapta a la perfección al lugar, es una *site-specific* que tiene en cuenta la relación de la dimensión de la obra y el espacio circundante y Holt así lo comenta "...pues los túneles parecen muy grandes vistos desde unas cuatro millas; más cerca, desde una milla, el equilibrio relacional cambia siendo

⁴²⁴ *Ídem*

difícil apreciar su escala."⁴²⁵ Pero las diferentes escalas y puntos de observación juegan con el adentro y el afuera de la obra, ayudando a la contextualización del ser humano en el lugar, en el espacio del desierto, creando una geo-referencia en el universo. Y así Tonia Raquejo comenta:

"Divisados desde el centro, los túneles trasportan visualmente al observador hacia el horizonte del paisaje, abriendo el espacio percibido. Ya lejos de los túneles, si nos colocamos siguiendo frontalmente es, de tal manera que dos de los túneles se alinean exactamente, veremos que el que se sitúa detrás parece desaparecer. Vistos desde un punto de vista angular, los dos túneles de frente parecen converger y cancelan la visión de los que hay detrás."⁴²⁶



fig. 39. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76, Great Basin Desert, Utah, detalle

⁴²⁵ *Ídem*

⁴²⁶ *Ídem*

El interés de Holt radica en ofrecer al ser humano el universo, los túneles al igual que sus “sistemas” están ubicados para mostrar esta conexión compleja entre cielo y tierra. El tiempo es el dispositivo que activa la pieza, la luz solar lo describe como móvil, fluido. La inclusión del espectador dentro de la pieza es una parte activa de ella, pues al espectador se le ofrece una conexión cósmica, al recorrer el interior participa en una experiencia móvil donde Holt ha dispuesto que las estrellas circulen a sus pies. “Tú tienes el sistema solar en tus pies. Los túneles son mucho más que bastos sistemas indicadores, sino que son un sistema de canales”⁴²⁷ de comunicación.

Visores del espacio

La motivación de Holt por la luz y sus resonancias le lleva crear dispositivos como localizadores *Missoula Ranch Locators* (fig. 40) que funcionan como sistemas que comunican, tubos que actúan como óculos gigantes, visores que focalizan la percepción en el espacio exterior. Los ocho espectadores son colocados en círculo siguiendo los puntos cardinales y sus posiciones intermedias y los tubos de acero actúan como visores.

Sus sutiles intervenciones en el paisaje como *Through a Sand Dune*, de 1972 (fig. 41), crean literalmente un agujero hacia otro espacio, al tiempo que posibilitan la observación del lugar restando la luz cegadora del sol.

⁴²⁷ Joan Marter, “Systems. A conversation with Nancy Holt”, *Sculpture*, Octubre 2013. Vol.32, n.8, International Sculpture Center (ed), s.d. En: http://www.sculpture.org/documents/pdf/_fl-holt%20oct13.pdf



fig. 40. Nancy Holt, *Missoula Ranch Locators*, 1972, Missoula, Missouri



fig. 41. Nancy Holt, *Through a Sand Dune*, 1972, Narragansett Beach, Rhode Island

Constelación de Hydra

En *Hydra's head*, (1974) Holt colocó seis tubos de hormigón, cada uno de tres pies de largo, verticalmente en la tierra y los llenó de agua (fig. 42). Sus superficies están cubiertas hasta el nivel de la tierra y reflejan el cielo, el sol, la luna y las estrellas. Su colocación sigue la configuración de las seis estrellas de la constelación de Hydra, una elección apropiada al lado de las aguas del río Niágara.

En la actualidad la relevancia de Holt comienza a desvelarse:

“En los últimos años, varias instituciones han comenzado a reconocer la obra de Holt. Exposiciones como *Nancy Holt: Sightlines*, una muestra retrospectiva itinerante, o su inclusión en *Ends of the Earth – Land Art to 1974* del MOCA de Los Ángeles, así como el premio recibido por toda su

carrera en el *International Sculpture Center*, comienzan a querer recordar a una de las grandes olvidadas por la Historia del Arte.”⁴²⁸



fig. 42. Nancy Holt, *Hydra's head*, 1974, exposición en Graham Foundation

13.13. *Earthwork* desde el *minimal art*

En 1968 Virginia Dwan y Robert Smithson organizan la muestra *Earthworks* en Dwan Gallery en Nueva York, la primera muestra dedicada al arte de la Tierra. En ella participan tanto artistas que habían formado parte de las filas del minimalismo como Carl Andre, Robert Morris y Sol LeWitt, artistas *Pop*, como Oldenburg y artistas creadores propiamente del *Earth art*: Walter De Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim y Robert Smithson.

Andre, Morris y LeWitt incorporaban obras con un discurso mas cercano al minimalismo, LeWitt integraba piezas con entornos paisajísticos, Morris incluía un cubo de tierra de 1,80 metros de alto, al año siguiente presentaría la obra con tierra y materiales diversos de excavación en proceso de construcción-destrucción, *Continuous Project Altered Daily*.

⁴²⁸ «EXIT Express - Hemeroteca»cit.

Walter De María, reconstruyó el proyecto *50m³. 100 Cubic Feet*, que ya había presentado en la Galerie Heiner Friedrich de Munich, donde se contrastaban diferentes tipos de tierra. *Level Dirt/The land Show: Pure Dirt/Pure Earth/ Pure Land*. En esta época W. De Maria ya había empezado a mostrar sus *Earth Rooms*.

M. Heizer exponía *Earth Liners*, marcadores de terreno documentado fotográficamente. R. Smithson presentó un *Nonsite*, una serie de cinco contenedores con fragmentos de piedras de New Jersey y documentos fotográficos de la zona de extracción denominada *site*. Oldenburg había presentado en el año anterior, en 1967, *Placid Civic Monument* una tumba geométrica de 1,80 x 1,80 x 0,90 metros, excavada en Central Park, detrás del Metropolitan Museum, en el marco de la exposición *Sculpture in Environment*.



fig.43. Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977.
Instalación de larga duración conservada por
Dia Art Foundation, New York City. Photo: John Cliett

A esta primera exposición le siguieron *Earth Art* en 1969 en Andrew Dickson White Museum of Art, con la participación de Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson y

Günther Uecker. Entre los artistas Europeos J. Dibbets presentó la documentación fotográfica de *A Trace in the Woods in the Form of a Line of Trees*, “trasposición de sus obras pintadas minimalistas a un espacio abierto.”⁴²⁹



fig. 44. Richard Long, *Gobi desert circle*, Mongolia 1996



fig. 45. Richard Long, *A Walk of Four Hours and Four Circles*, Inglaterra, 1972.

⁴²⁹ A. M. Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-2007*, op.cit., p. 193.

H. Haacke presentó el proyecto *Spray of Ithaca Falls Freezing and Melting on Rape*, en el que en una intervención *in situ* observaba la transformación del rocío en hielo manifestando la noción de Tiempo a través del paso de un estado a otro, poniendo en relieve lo fenomenológico. En proyectos anteriores como *Sky Line* (1967) (fig.46) una línea se dibujaba en el cielo de Central Park también en un acto efímero de ocupación del espacio público, aunque Haacke desarrollará su trabajo desde una perspectiva más conceptual, sigue siendo *fluido* su planteamiento, pues plantea una desmaterialización del arte a favor de la idea pura, para socavar con ella la institución, el museo y sus roles fetichistas como él mismo afirma, sus obras “cuestionan los mecanismos y funciones de las instituciones culturales, políticas y económicas, que manifiestan ser herramientas activas en la construcción y transmisión de valores identitarios e ideológicos favorables al discurso y expansión de la globalización.”⁴³⁰ Y declara Smithson:

“Creo que todavía llevamos encima la pesada carga del arte «visual». Cuando en esta discusión surgió el término «estética» inmediatamente se asoció con *apariencia*. Creo que al arte no le interesa mucho la apariencia. Se refiere más a las ideas. Lo que se ve es sólo un vehículo para la idea. A veces pasas un mal rato viendo este vehículo, otras puede que ni siquiera exista y haya sólo una comunicación verbal, un documento fotográfico, un mapa o cualquier cosa que pueda comunicar la idea.”⁴³¹

⁴³⁰ «Hans Haacke | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», s.d., <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-haacke-castillos-aire>

⁴³¹ Hans Haacke, extracto de coloquio con motivo de la exposición *Earth art* en Andrew Dickson White Museum, Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, *op.cit.*, p. 128.

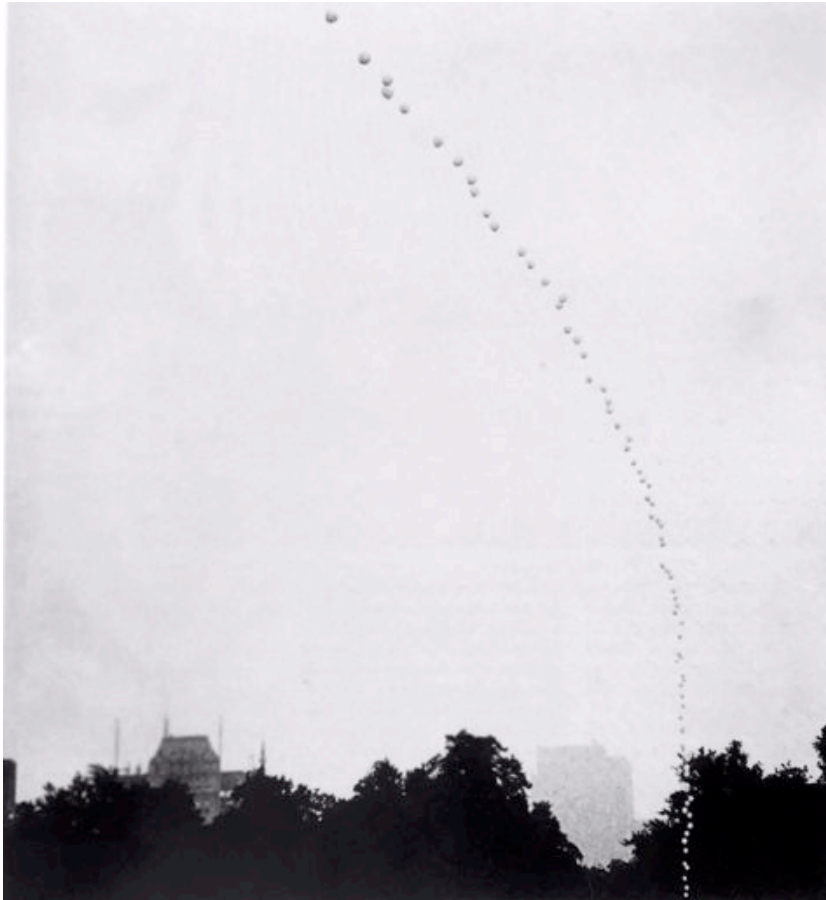


fig. 46. Hans Haacke, *Sky Line*, 23 Jun 1967, New York, Central Park

Asistimos a una desmaterialización del objeto artístico, al paso del *minimalismo* al *earthworks*. Aunque presente aspectos críticos, sigue dándose el uso de formas geométricas, que dejan de ser objetos reales para ser figuras en el espacio, en algunos casos, lo geométrico sigue siendo un lenguaje universal de comunicación en relación al lugar, comprendiendo la obra como lugar, pues ambos están unidos en relación simbiótica.

Ahora se prescinde de los materiales de construcción industriales y se trabaja con la tierra principalmente, las operaciones de excavar, ahondar, trasladar, están ligadas

al espacio. Pudiera parecer que el objeto de arte, es sustituido por un lugar en su totalidad, una cantera, una laguna, donde el artista lleva a cabo su intervención, que como ya hemos mencionado se materializa en una acción colonialista o de señalización del territorio.

La documentación fotográfica se convierte en el medio para atestiguar la obra realizada en localizaciones remotas, lo que da lugar a publicaciones incluso con textos de los propios artistas como era el caso de *Artforum*, también da pie a la creación de revistas especializadas en *earthworks* como es *Avalanche* dirigida por Willoughby Sharp, comisario de la exposición *Earth Art*, y Liza Bear a partir de 1970.

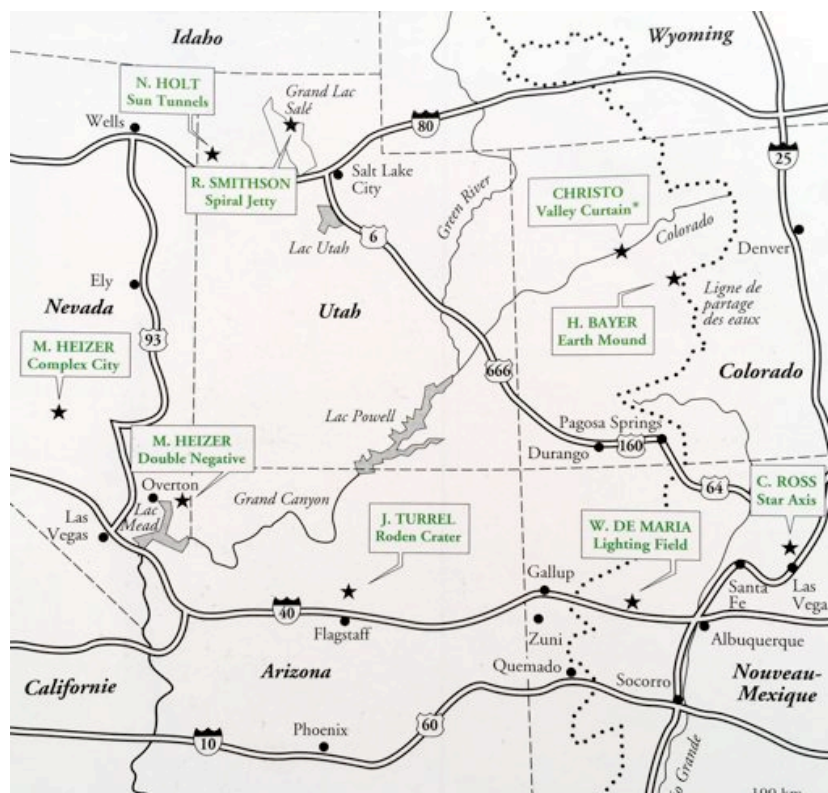


fig. 47. Mapa mostrando los principales lugares de obras de *Land Art* realizadas en el Oeste americano

En 1969 Gerry Schum organiza la exposición *Land Art* en Colonia con artistas como Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter De Maria, Dennis Oppenheim y Robert Smithson. Para ello encargó a cada artista un

video de cinco minutos que se emitió por televisión en Alemania en abril de 1969 y en la introducción de la emisión televisada el 30 de noviembre de 1970, titulada *Identifications* declaraba que se habían inscrito en el paisaje ideas reducidas a un mínimo conceptual, expresadas en gestos pictóricos de una gran economía.

En los inicios de la creación de obras realizadas para un sitio específico hallamos, el *Pomona College* (1970) de Asher, donde modificó el espacio de la galería creando nuevas paredes, hasta convertir el interior en dos triángulos isósceles opuestos dando como resultado un interior minimalista donde el espectador experimentaba desde dentro la obra (fig. 48, 49 y 50). La misma noción de experimentar desde dentro se vive en el *earthwork*. La obra se ajusta a sus confines físicos, y es una invitación al público a experimentarla desde dentro y contribuir a crear su significado, y así lo exponen Hal Foster *et ál.* acerca del *Pomona College*:

“Pero hay otro sentido en el que la riqueza fenomenológica de la obra, la invitación que hacía a su público a moverse por ella corporalmente y, por consiguiente, a participar en la constitución de su significado, la identifica con otros tipos, mas materializados, de intervenciones, tales como la obra de Serra, o Nauman, o Robert Smithson.”⁴³²

Otro precedente sustancial es Richard Serra con obras como *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*, de 1970 (fig. 51), un círculo de acero de casi 8 metros incrustado en una calle abandonada del Bronx, o *Strike: to Roberta and Rudy*, Ataque a Roberta y Rudy de 1969-1971 (fig. 50), una placa de acero macizo de 2,4 metros de alto, 7,3 metros de longitud y 2,5 centímetros de espesor. La pieza empotrada en la esquina divide bruscamente el espacio, la percepción de la obra según se transita a su alrededor esta llena de alteraciones. La pieza se abre visualmente, se contrae y desaparece de perfil, a continuación vuelve abrirse en la otra cara. La obra van más allá de la experiencia del espectador, ya que sitúa en una

⁴³² Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 541.

encrucijada al espectador en ese preciso espacio, su experiencia continua del espacio se ve alterada y es él mismo el que tiene que recomponer la continuidad del espacio, de modo que “el espectador trabaja con ella para recomponer la continuidad de su propio mundo vivido”.⁴³³

Richard Serra y Michael Asher estaban socavando el espacio habitual para el arte con sus intervenciones ligadas al espacio arquitectónico. Del mismo las intervenciones directas en el paisaje con *Spiral Jetty* de Robert Smithson, que se adentraba 45 m en el Gran Lago Salado en Utah, y el corte de dos enormes líneas vaciando la montaña simétricamente de *Doble negativo* de Michael Heizer, ponían de relieve la fenomenología de la experiencia corporal.⁴³⁴

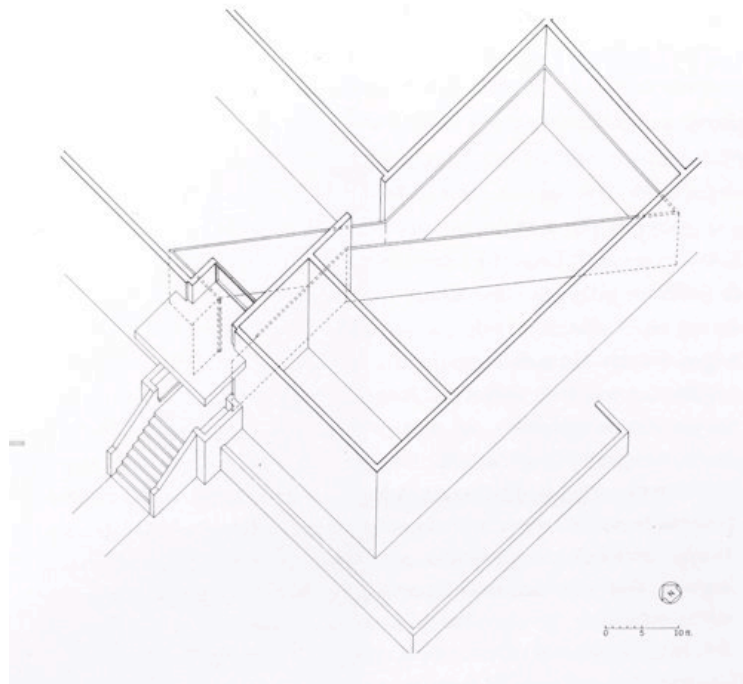


fig. 48. Michael Asher, *Pomona College Project*, dibujo axonómico, 1970

⁴³³ *Ibidem*, p. 542.

⁴³⁴ *Ídem*

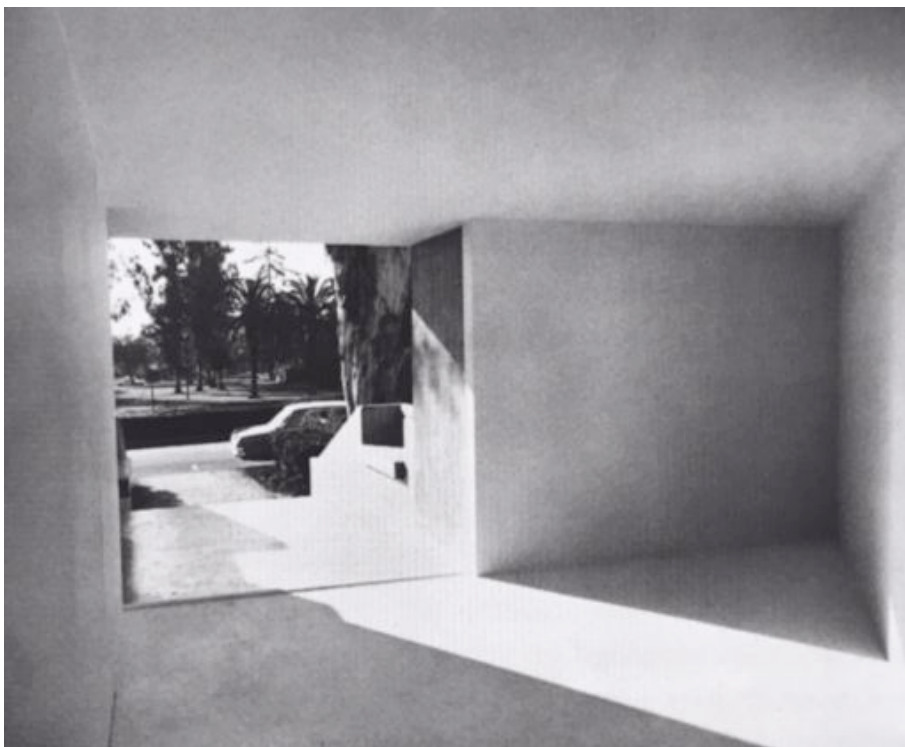


fig. 49. Michael Asher, *Pomona College Project*, 1970

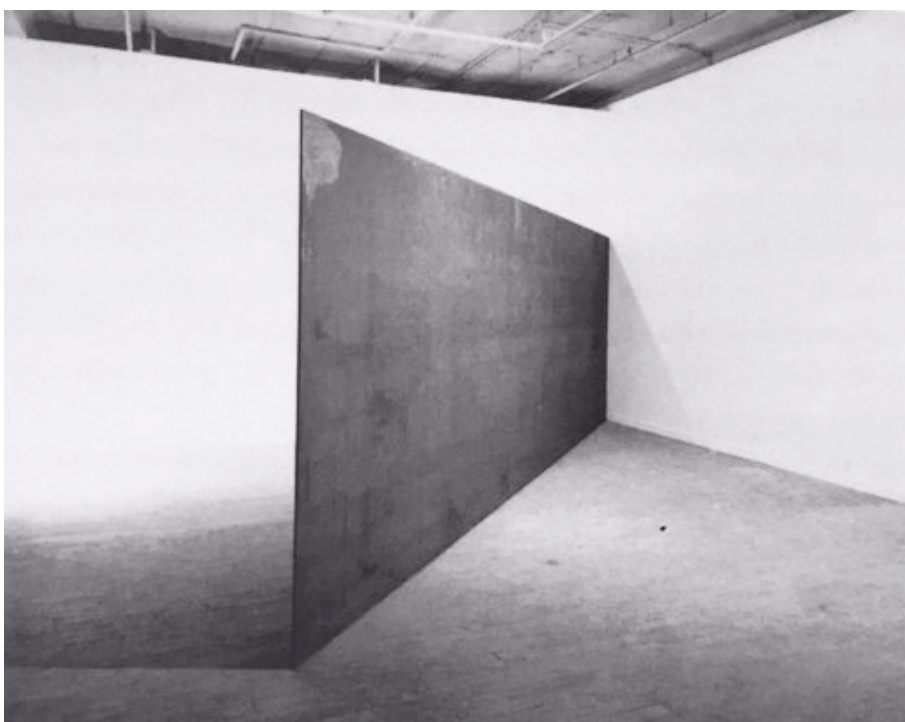


fig. 50. Richard Serra, *Strike: to Roberta and Rudy (Ataque a Roberta y Rudy)*, 1969-1971



fig. 51. Richard Serra, *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*, 1970

En este caso las obras fueron creadas para durar en el tiempo, pero los artistas del *earthwork* trabajaban sin esa necesidad de permanencia, es decir se situaban conscientemente en el mundo de la idea y su desmaterialización, en el territorio de la “pura teoría”⁴³⁵. Esta es una de las cualidades más *fluidas* que se distingue por el carácter efímero de la obra. Del mismo modo, al otro lado de atlántico, artistas británicos como Richard Long y Hamish Fulton intervienen en el paisaje más conceptualmente, caminando, alineando piedras y creando formas geométricas y documentando cada efímera acción.

Sin embargo, Smithson se acerca más a la realización de acciones con la tierra, acciones transitivas que recuerdan al listado de Serra, y busca un contacto directo con la materia. Tal y como el declara:

“[...] me gusta el peso del material. Me gusta la idea de transportar rocas por el país. Me intensifica la sensación de pesadez, de carga. Si me limitara a pensar en ello y me quedará con la idea en la cabeza, sería una manifestación de reduccionismo idealista y eso no me interesa.”⁴³⁶

La expansión de la escultura a nuevos espacios públicos, comienza a darse también en otras ciudades como París, donde Christo y Jeanne-Claude realizan tempranamente, 1961-62, la instalación *Wall of Barrels, Iron Curtain*, (Muro de barriles/ telón de acero, fig. 52). La obra creada como protesta a la construcción del muro de Berlín utiliza la escala como estrategia y método de reivindicación dentro de la cultura del espectáculo. Pero el resultado es una imagen mediática que es absorbida por los medios de comunicación, con lo que la obra queda reducida a su propia representación.

⁴³⁵ P. Bonet, *op.cit.*, p. 217.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 47.

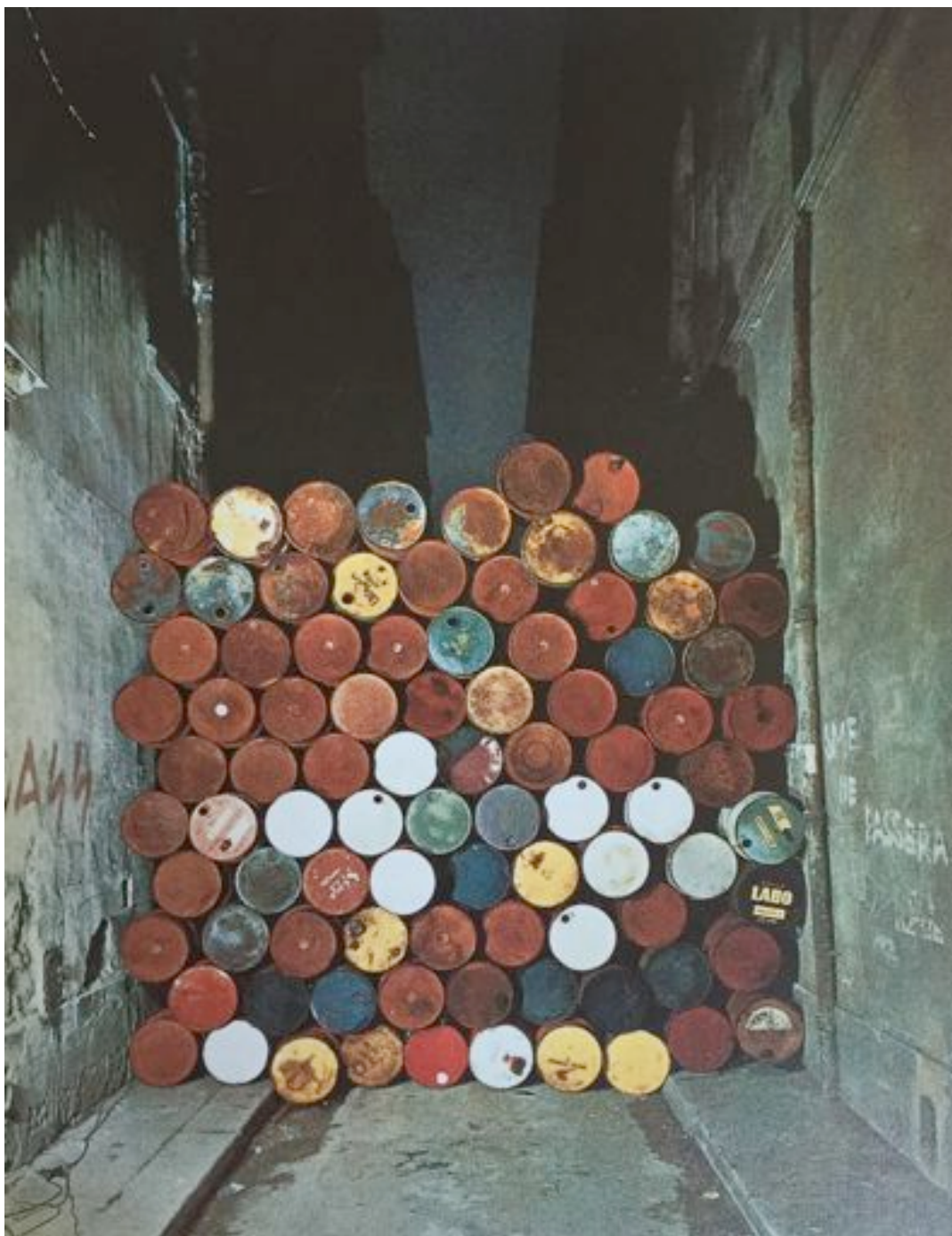


fig. 52. Christo y Jeanne-Claude, *Muro de Barriles*, *telón de acero*, 240 barriles de petróleo, 1961-1962



fig. 53. Dennis Oppenheim, *Gallery Decomposition*, 1968



fig. 54. Dennis Oppenheim, *Ground Mutations - Shoes Prints*, 1968



fig. 55. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974



fig. 56. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975



fig. 57. Líneas del desierto en Nazca



fig. 58. Richard Long, *Walking a Line in Peru*, 1972

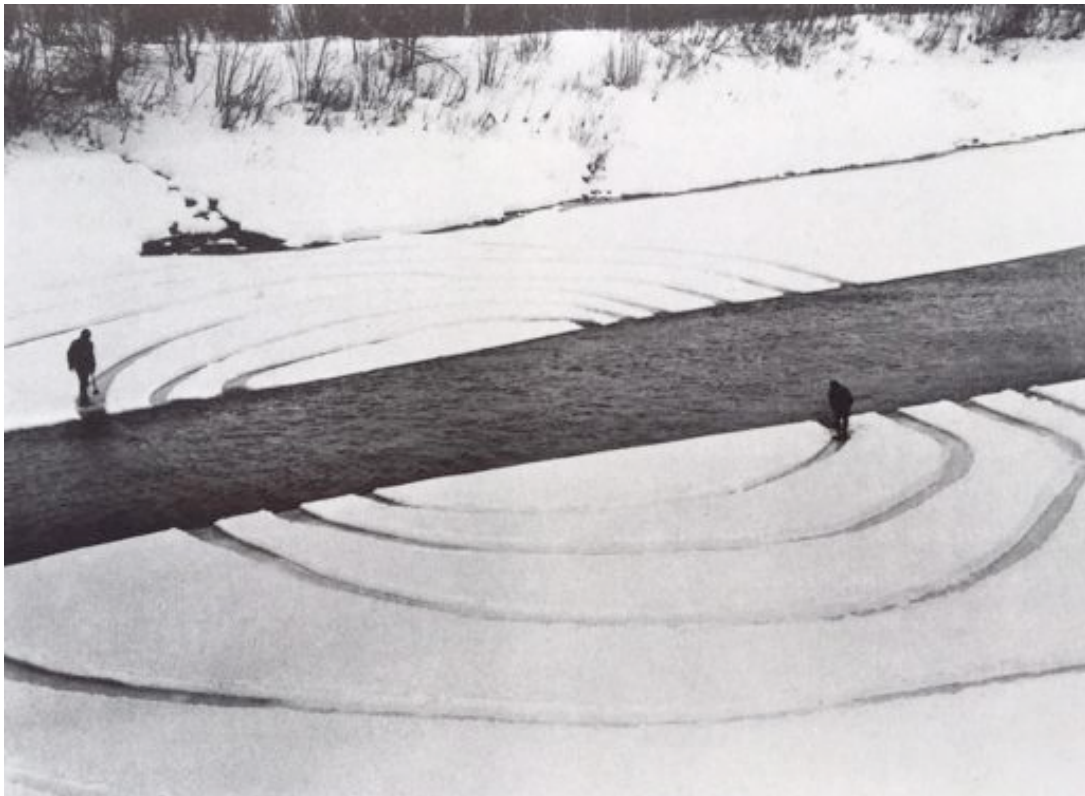


fig. 59. Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968

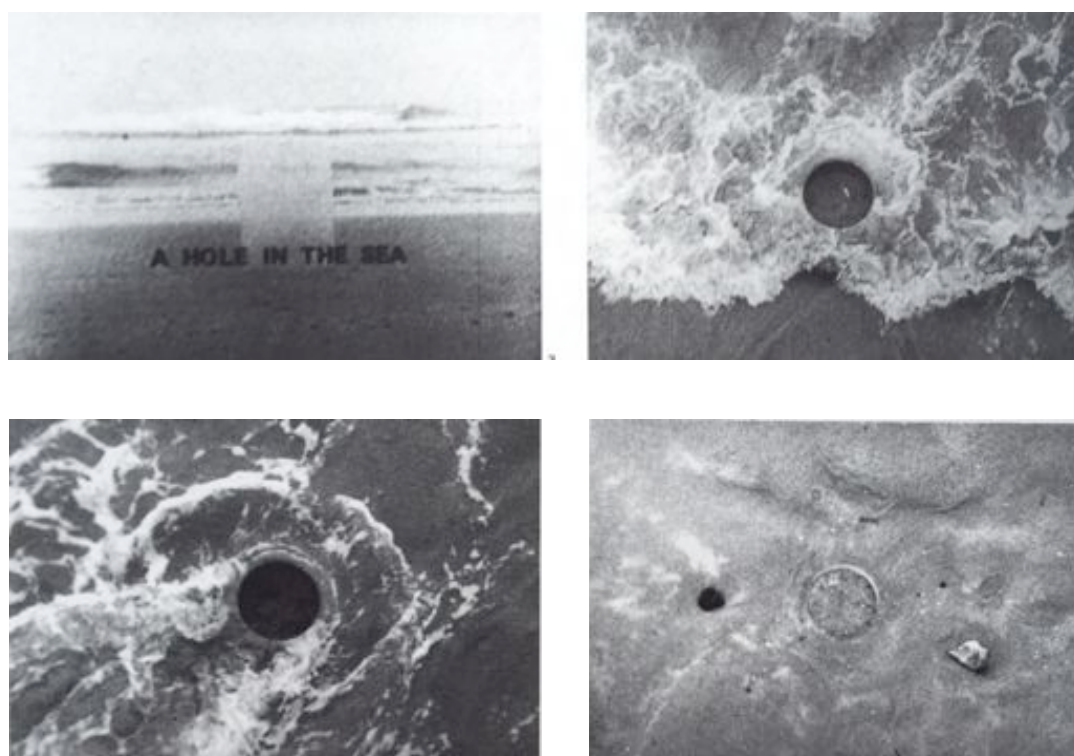


fig. 60. Barry Flanagan, *A hole in the Sea*, fotogramas del filme, 1969



fig. 61. Walter De Maria, *The Lightning Field*,
vista diurna y nocturna, Nuevo-México, 1977



fig. 62. Richard Long, *Cornwall Slate Line*



fig. 63. Michael Heizer, *Isolated Mass /circumflex*, 1968

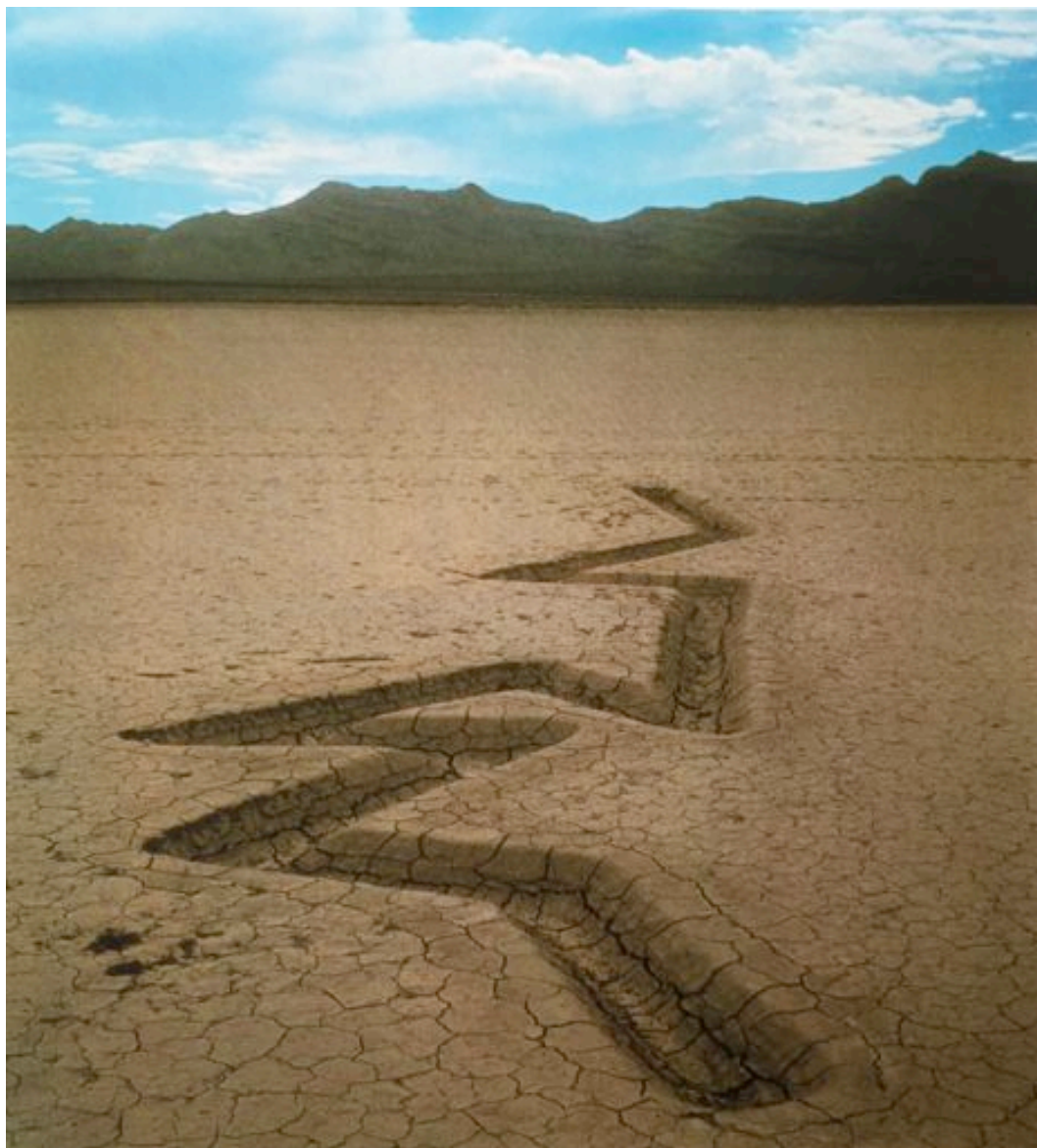


fig. 64. Michael Heizer, *Rift*, 1968



fig. 65. Michael Heizer, *Circular Surface Displacement Etching*, grabado en un bloque de basalto en la acera en New York, 1972



fig. 66. Michael Heizer, *Circular Surface Planar Displacement Drawing*, 1970

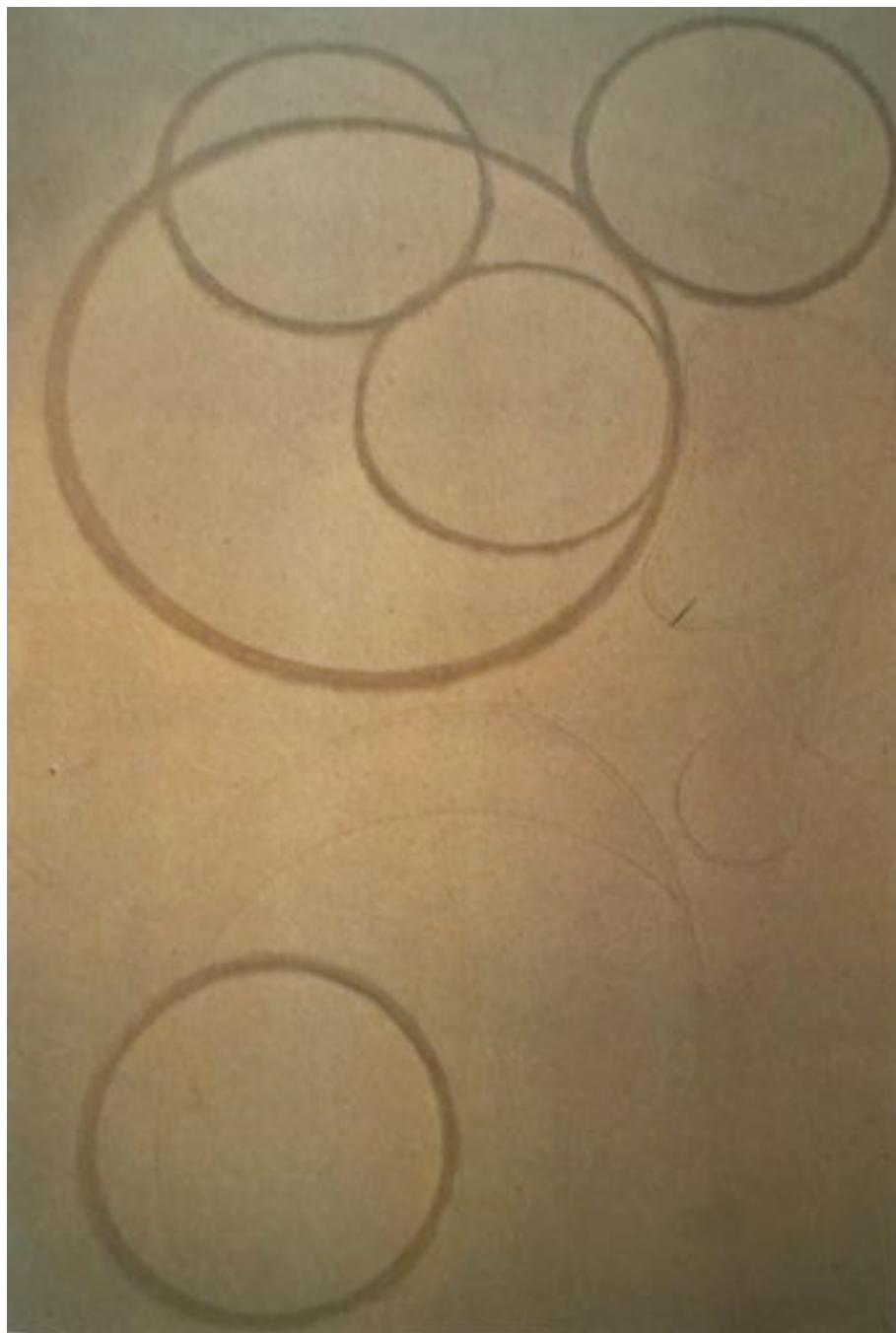


fig. 67. Michael Heizer, *Circular Surface Planar Displacement Drawing*, 1970

13.14. Doble negativo: subvertir la escultura

En 1969 Michael Heizer realizó uno de los *earthworks* más significativos creados hasta el momento, su dimensión, doce metros de profundidad y trescientos metros de longitud, creando una franja longitudinal que desplazó 240 toneladas de piedra y tierra conforman la obra *Doble negativo* en la meseta del desierto de Nevada. La obra presenta dos formas negativas, dos grandes corredores vaciados de la meseta. El paisaje en su magnitud crea de por sí un gran espacio horizontal donde la sensación de vacío y silencio inunda al visitante. La localización de la obra resulta de por sí significativa, el gran desierto.



fig. 68. Michael Heizer, *Displaced/Replaced / Replaced Mass 1*, 30 toneladas, 1969

La obra se aprecia desde dos perspectivas, una vista desde la tierra y otra vista desde el aire. En una habitamos el interior y en la otra se hace presente la horizontalidad del plano del desierto intervenido con un trazo de línea recta discontinuo. Este aspecto aéreo está siempre presente en los trabajos sobre la tierra, pues la vista totalmente perpendicular aplana el espacio. Lo subvierte como la pintura con Pollock subvierte el lienzo al desplazarlo al suelo, al plano horizontal, el escultor subvierte el espacio al girar su visión, la escultura se convierte en una

línea sobre un lienzo, el basto desierto de Nevada. Del mismo modo, la idea de ser observados desde el espacio se materializa con los avances de la ciencia, la llegada del hombre a la luna, los satélites y demás tecnología permite pensar en un mundo observado desde el exterior, lo que proporciona una visión aérea del planeta, que algunas de estas obras se puedan observar desde fuera es de por sí fascinante.



fig. 69. Michael Heizer, *Doble Negativo*, proceso de realización, 1969

La observación desde la tierra de *Doble Negativo*, dada la proporción desmesurada de la obra y su fractura en dos partes solo puede realizarse desde el interior. Las dos líneas socavadas en la meseta están separadas entre sí por el propio valle, de modo que el centro físico de la obra es el propio vacío del valle. La tensión del desierto y su forma se percibe en la morfología de la tierra, el visitante queda impregnado de de la geología y el color, la botánica, el espacio, la luz... Pero ha de desplazarse hasta ése lugar donde se haya la obra, del mismo modo como dice Heizer que para ver *La Piedad* has de desplazare hasta Italia. Percibir la obra e intentar habitarla desde su interior, es un hecho que sólo ocurre si se desciende hasta el corredor. Pero la experiencia se halla en cierto modo perturbada por la falta de centro de la obra. Lo que recuerda que la escultura ha sido desprovista de centro intencionadamente

para abrirse hacia el exterior. En cierto modo la experiencia del espectador se ve alterada por que su intención es la de meterse dentro de la obra. Tal y como explica Rosalind Krauss:

“[...]la imagen que tenemos de nuestra propia relación con nuestros cuerpos es la de que estamos *centrados* dentro de ellos; tenemos un conocimiento de nosotros mismos que, por así decir, nos sitúa en nuestro propio núcleo absoluto; somos totalmente transparentes para nuestra consciencia de una manera que parece permitirnos decir: «Sé lo que yo pienso y siento, pero él no». En este sentido *Doble negativo* no se asemeja a cómo nos figuramos que nos habitamos a nosotros mismos.”⁴³⁷

De este modo, la obra no nos permite ubicarnos en el centro, y la totalidad de la obra se ve fragmentada por el hecho que desde un extremo observamos la otra mitad simétrica pero dividida por un espacio vacío e impracticable. Así solo mirando al otro espacio conformamos la obra pues se completa por ausencia. Y aquí entra en acción su doble condición negativa: negativa por ser en vaciado, y negativa por estar siempre presente su ausencia, pues solo mirando al otro podemos conformar la idea del espacio que ocupamos, lo que deviene una experiencia excéntrica del espacio:

“*Doble negativo* sugiere una alternativa a la imagen que tenemos de cómo nos conocemos a nosotros mismos. Nos hace meditar sobre un conocimiento de nosotros mismos formado por el mirar hacia afuera considerando la reacciones de los demás cuando nos devuelven la mirada. Es una metáfora del yo en cuanto conocido mediante el aspecto que reviste para el otro.”⁴³⁸

⁴³⁷ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 271.

⁴³⁸ *Ídem*

La obra de Heizer provoca a través de la intervención en el exterior un desplazamiento en el *ser interior*, y esto genera psicológicamente un dinamismo *fluido*. “El efecto de *Doble negativo*” explica Krauss, “es afirmar la excentricidad de la posición que ocupamos en relación con nuestros centros físicos y psicológicos.”⁴³⁹



fig. 70. Michael Heizer, *Doble Negativo*, vista aérea, 1969

La tarea del espectador requiere de un doble ejercicio psicológico de situación pues ha de situarse a sí mismo en un mapa en el que se encuentra dividido y descentrado: al mirar al barranco debe incorporar ese espacio al espacio de la escultura, y al prolongar su mirada hasta la otra mitad incorpora el otro fragmento a la totalidad de la forma, realmente complejo. Pero a su vez nos habla de la situación en la que se encuentra la escultura, desprovista de centro, con su forma extendida por todo el espacio y habitada por un espectador activo que reconstruye la significación de la obra.

⁴³⁹ *Ídem*



71. Michael Heizer, *Doble Negativo*, en construcción, 1969

Estas nociones de “excentricidad y la invasión de un mundo en el espacio cerrado de la forma”⁴⁴⁰ son las aportaciones claves del *earthwork* que tanto Heizer como Smithson llevan a cabo revolucionariamente.

Heizer consciente del cambio producido así lo comenta en 1969:

“Creo que el concepto del arte se está ampliando. La idea de escultura se ha destruido, subvertido, anulado. Y la idea de la pintura también se ha subvertido. Esto se ha producido de un modo extraño, mediante un proceso de cuestionamiento lógico por parte de los artistas. No ha sido como esos conceptos distintos que aparecen aproximadamente cada veinte años; son sólo fenómenos menores dentro de un fenómeno mayor que pasará a la historia.”⁴⁴¹

La expansión del campo de la escultura, la expansión del Tiempo son hechos *fluidos* que atestiguan el constante cambio al que nos sometemos, y nuestra experiencia deambula por los corredores del tiempo como por el pasillo socavado de Heizer o la espiral de Smithson, son entrópicamente fluidas.

⁴⁴⁰ *Ídem*

⁴⁴¹ P. Bonet, *op.cit.*, p. 49.



fig. 72. Michael Heizer, *Doble Negativo*, en construcción, 1969



fig. 73. Michael Heizer, *Doble Negativo*, en construcción, 1969



fig. 74. Michael Heizer, *Doble Negativo*, 1969



75. Michael Heizer, *Doble Negativo*, 1969

13.15. El Museo de las *Ideologías Desechas*

En aquella época el arte procesual ya había iniciado una revolución reivindicando la obra de arte y sus implicaciones temporales y espaciales, aludiendo a su propia permeabilidad en el tiempo y sus características variables, cambiantes y fluctuantes en contraposición a un Arte Objetual, comercial, aurático e imperecedero.

El rechazo de la galería y el museo como único emplazamiento para el arte en la arquitectura del sistema del arte, hace buscar un lugar no institucionalizado: una naturaleza que no es arquitectura ni es un lugar mediatizado por el hombre, no es paisaje, pues es una intervención con maquinaria pesada en un romántico paisaje post-industrial. La propia espiral de escollera, una espiral de rocas, tierra y cristales de sal asume interesantes contradicciones que dan juego a complejas reflexiones. Estos espacios compartían una cierta similitud con los paisajes de ciencia ficción que Smithson adoraba hasta el punto de que una esas publicaciones pudo servir como título a las intervenciones en la naturaleza, *earthwork*. En sus escritos, críticas y demás publicaciones el término arraigó y trajo adeptos y seguidores críticos no satisfechos con tal revolucionaria intromisión del arte en un terreno no sistematizado. Al igual que sucedió en el minimalismo esta primera intromisión de la escultura en la no arquitectura y en el no paisaje fue más radical que las posteriores continuaciones. La rotundidad del planteamiento, del *no-site*, del no emplazamiento, frente a posteriores trabajos como de las señalizaciones de Cristo han dejado su impronta.

Smithson reflexiona irónicamente sobre la alinación del artista, la supeditación del artista al sistema del arte y al currículum vitae:

“La reducción del arte a la actividad desarrollada en los espacios convencionales, al margen de todas las convulsiones que dinamizan el mundo exterior también es refutada por Smithson, pero no sólo por su rechazo a la galería como único emplazamiento artístico, sino sobre todo por su severos ataques a la pervivencia del mito del artista mesiánico, propia del discurso moderno. En esta dirección, imaginando una sarcástica visita al "Museo de las Ideologías Desechas", se admira al constatar que el pasado estuviera poblado «de artistas alienados de la sociedad», que organizaban mecánicamente su biografía en la dramática sucesión del «sufrimiento, descubrimiento, fama y decadencia».⁴⁴²

13.16. Lo transitorio del tiempo, materia y forma

La ruina como tal posee todos los ingredientes para el viaje en el tiempo, como en *La máquina del tiempo* (1985) de Herbert George Wells. Smithson establece los puentes entre pasado y futuro a través de la ruina, pues ésta ofrece la información sobre el paso del tiempo, en este sentido es *Index*, en sentido duchampiano, es huella. Pero las ruinas le trasladan en ambas direcciones, de modo que el rastro del pasado anuncia el futuro. Sin duda, su carácter regresivo, su capacidad para invertir las situaciones y el tiempo, es su cualidad más dogmática. Así escribe Smithson: “El futuro no es más que lo obsoleto del revés.”⁴⁴³

⁴⁴² *Ibidem*, p. 55.

⁴⁴³ Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia), *op.cit.*, p. 65.



fig. 75. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed, Kent State University, Ohio*
(Leñera parcialmente enterrada, Kent State University, Ohio), 1970

Sin embargo, la ruina también es entendida tradicionalmente como un objeto estético perdurable. Pese a su deterioro en el tiempo continúa construyendo significación en el espacio. Construir ruinas, habitarlas, apoderarse de ellas son estrategias eficaces para Smithson: siempre desnaturalizando. Aplicando la noción de entropía a la ruina Smithson reconstruye y construye sobre ella, ya que el sentido último de la ruina estriba en su capacidad de asfixiar el tiempo y situarlo en el espacio de la objetualidad de un fragmento fructífero. Es decir, a través de la ruina evoca entrópicamente la situación transitoria del tiempo, y unida a ello, la condición transitoria de la materia, y por ende, la condición de la forma. Y aquí enlaza con el discurso Morris, y más aún, con el de Bataille y lo *informe*. En consecuencia la objetualidad se transforma en una construcción efímera, rehecha

del revés, con todos los rasgos entrópicos latentes, con la negatividad asumida como forma. En definitiva cuando presenta la leñera como obra subvierte toda noción de construcción en positivo, ya que actúa desde su forma negativa próxima a la destrucción. Nos sitúa en el límite. Al construir ruinas “pervierte la categoría de la arquitectura, al igual que la escultura.”⁴⁴⁴

En este sentido, “lo *Informe*, no puede tener una definición; sólo puede tener un cometido, pues su cometido es destruir el universo de las clasificaciones «desclasificando» el lenguaje.”⁴⁴⁵ De este modo, las categorías de escultura y arquitectura quedan destruidas ante *lo informe*. Del mismo modo que Giacometti, borra las diferencias entre lo masculino y lo femenino en la obra *Bola suspendida*, Smithson actúa como *lo informe* al trabajar desde la condición negativa de la escultura. El concepto de *lo informe* fue reintroducido por los teóricos Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois en 1996, cuando utilizaron la noción de *l'Informe* de Bataille en la exposición *Formless: A User's Guide* en el Centro Pompidou de París

En la práctica de la reversibilidad, la ruina señala al horizonte del futuro, la ciencia ficción puede descubrir un nuevo pasado. De nuevo, en las novelas de ciencia-ficción de J.G Ballard que tanto atraen a Smithson, se suceden catástrofes medioambientales que provocan un mundo sin tierra, como en el libro *earthwork*.

En el lento devenir del tiempo Smithson inserta el sentido entrópico del mismo, pues todo conduce a la desaparición, al igual que inevitablemente se extinguirá la luz del sol. Así, cuando se interroga a Smithson a cerca de si hay algún elemento de destrucción en tu trabajo, la respuesta es: “Ya está destruido se trata de un lento proceso de destrucción. El mundo se está destruyendo lentamente. La catástrofe llegará pronto, pero en realidad se produce lentamente.”⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ P. Bonet, *op.cit.*, p. 59.

⁴⁴⁵ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 686.

⁴⁴⁶ P. Bonet, *op.cit.*, p. 47.



fig. 76. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed, Kent State University, Ohio*
(Leñera parcialmente enterrada, Kent State University, Ohio), 1970



fig. 77. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed, Kent State University, Ohio*
(Leñera parcialmente enterrada, Kent State University, Ohio), 1970

En las imágenes en negativo hallamos este carácter ficticio de la realidad vuelta del revés. El fotóstato negativo es recurso expresivo muy utilizado por Smithson, a partir de las fotografías que tomaba en blanco y negro encarga al laboratorio copias en negativo; en ellas el paisaje se convierte en un lugar extraño, con cierto aire alienígena, donde el cielo es oscuro y la luz procede de la materia.

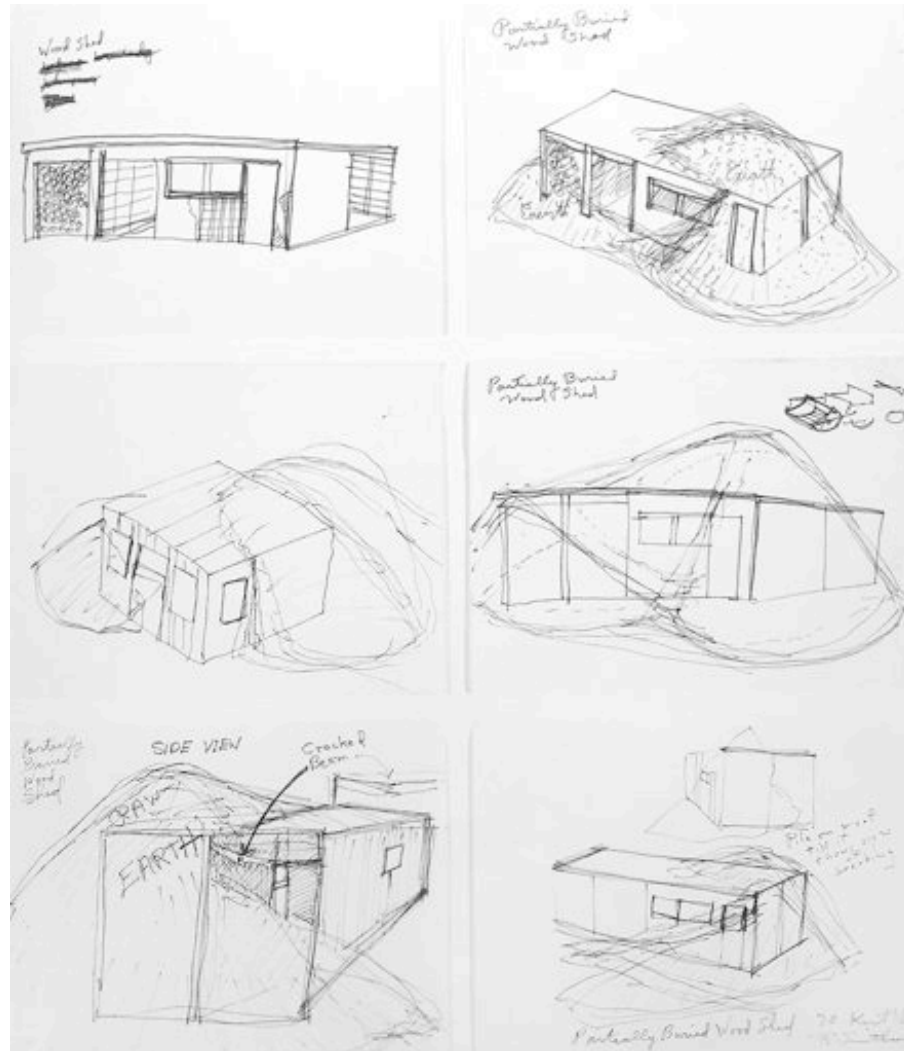


fig. 78. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*
(Leñera parcialmente enterrada), 1970

Partially Buried Woodshed (1970) es un claro arquetipo de entropía, como apreciamos en la secuencia de dibujos. La acción consistía en enterrar una edificación y se detuvo en el momento en que se quebró la viga central de la leñera: la materia, orgánica y fluida, invadía y destruía la forma rígida y geométrica de la leñera.

13.17. El valor del Tiempo

Smithson reivindica el Tiempo como posesión del artista, posesión que ha sido sacrificada en favor de la mercantilización del arte. Si se valora el objeto de arte, es decir, la producción en sí de un bien de consumo, se anula el proceso mental, el acto que se desarrolla en el tiempo, como por ejemplo lanzar una mirada. Si no el resultado es un arte atemporal, un producto sin ningún tiempo donde el artista es explotado y alienado, y en consecuencia el arte forma parte de una ficción del lenguaje donde críticos y empresarios especulan. Y así lo publica:

“Durante demasiado tiempo, el artista ha estado apartado de su propio «tiempo». Los críticos, al centrarse en el «objeto de arte», privan al artista de existencia alguna en el mundo de la mente y de la materia. El proceso mental del artista que tiene lugar en el tiempo es rechazado, de forma que puede mantenerse un valor como mercancía mediante un sistema independiente del artista. El arte, en este sentido, es considerado «atemporal», o como un producto de «ningún tiempo»; ésta se convierte en una manera conveniente de explotar al artista fuera de la reivindicación fundada de sus procesos temporales. [...]La crítica, dependiente de las ilusiones racionales, gusta a una sociedad que valora tan sólo el arte de tipo artículo de consumo, separado de la mente del artista. Al separar el arte del «proceso primario», el artista es engañado de más de una manera. Las «cosas», «formas», «objetos», «figuras», etc., separadas, con principios y finales, son meras ficciones convenientes. [...]Las ficciones erigidas en la corriente erosiva del tiempo son susceptibles de verse empantanadas en cualquier momento.”⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ Robert Smithson, “Una sedimentación de la mente: Proyectos de Tierra”, en: Institut Valencià d’Art Modern Centre Julio González (Valencia), *op.cit.*, p. 131.

13.18. Espejos y reflejos:

Otro ilusionismo, pero hacia el exterior

Los cristales y los espejos son recursos lingüísticos para Smithson, ambos hablan de las cualidades innatas del tiempo: el cristal en su lento fluir y el espejo como ilusión hacia el exterior, como un infinito axiomático. Cuando dispone los espejos en esquina recrea un ficticio espacio en tres dimensiones que da al material la idea de forma cerrada, como sucede en *Corner Piece* (fig. 80). En otros casos, sitúa en una fría estructura de espejos la materia orgánica amontonada de un modo informe, de nuevo se produce una dislocación entre lo amorfo y lo rígido.⁴⁴⁸

El contraste entre ambos materiales produce la ficción necesaria para crear un tiempo y una materia expandidos, pues nada puede ser fijo, no hay ninguna certidumbre. Así, huyendo de una visión formalista y estática crea un universo, “un mapa de desintegración y olvido infinitos.”⁴⁴⁹

Su idea de tiempo y espacio en desintegración, en transformación entrópica, le conduce a captar y percibir intensamente en estos lugares sus cualidades intrínsecas, incluso su propio *yo* desaparece, se funde con ésta condición fluida y así enuncia:

“Me atraen los lugares de grado cero, donde la materia golpea la mente, donde las ausencias son aparentes, aquellos en los que se hace muy evidente la desintegración del espacio y el tiempo. Una especie de final de la individualidad [...] el ego desaparece por unos momentos.”⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ «Robert Smithson Biography, Art, and Analysis of Works», *The Art Story*, s.d., <http://www.theartstory.org/artist-smithson-robert.htm>

⁴⁴⁹ Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia), *op.cit.*, p. 77.

⁴⁵⁰ Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, *op.cit.*, p.

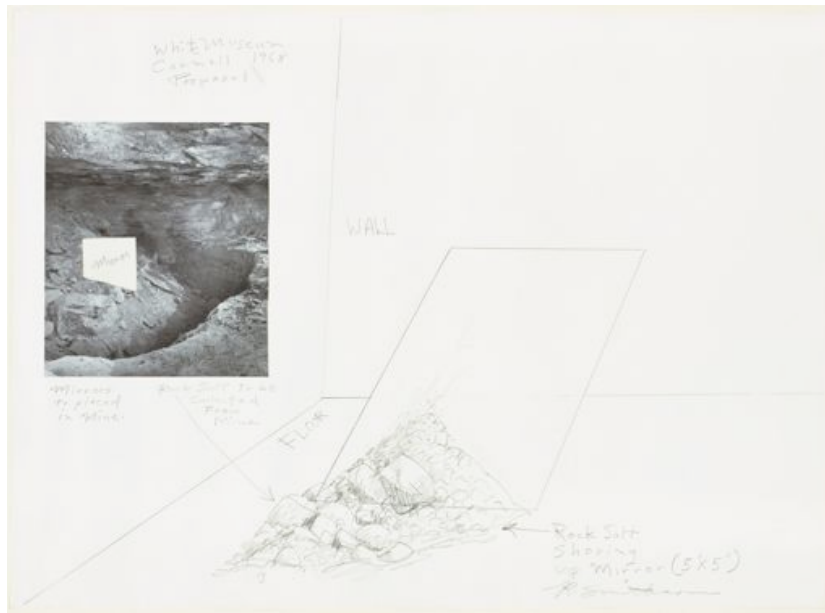


fig. 79. Robert Smithson, *Mirror with Rock Salt (Salt Mine and Museum Proposal)*, 1968



fig. 80. Robert Smithson, *Corner Mirror with Coral*, 1969



fig. 81. Robert Smithson, *Corner piece (Cayuga Salt Mine Project)*
Pieza en esquina [Proyecto de la mina de sal de Cayuga], sal de roca y tres espejos, 1969

13.19. La dislocación del lugar

Entre los tipos de obras que hace Smithson, no-lugares, mapas de tierra o mapa de materiales y desplazamientos, estos últimos son quizás los más complejos, pues son una evolución del site/no-site, ya que se da una dislocación del lugar.

El procedimiento consiste en instalar y fotografiar, una serie de espejos en lugares seleccionados en el transcurso del viaje. De forma arbitraria va de un sitio a otro, sin lógica aparente, "lo que equivale a decir que va a ningún sitio en particular. Estar colocado entre esos dos puntos te sitúa en otro sitio, luego no hay foco,"⁴⁵¹ explica Smithson.

⁴⁵¹ *Ídem*

Los espejos y los cristales los utiliza de un modo móvil y etéreo, instalándolos y desinstalándolos en localizaciones que son lugares de grado cero, lugares percibidos con un tiempo y un espacio en descomposición:

“Los espejos son superficies desconectadas. La presión del material puro contra la superficie de espejo es lo que proporciona su estabilidad. Las superficies no están conectadas del modo que lo están en los no-lugares.”⁴⁵²

La obra queda situada en algún punto entre el borde y el centro, se encuentra en estado fluctuante, la luz vibra en ella y se somete a sus cambios, el espacio es inabarcable, no se puede concernir, ni cerrar, por ello la fotografía es el medio para aprisionarlo. “La fotografía es un modo de centrarse en el lugar. Puede incluso que, desde la invención de la fotografía, hayamos visto el mundo a través de fotos y no de otra forma.”⁴⁵³



fig. 82. Robert Smithson, *Glass Strata with Mulch and Soil*, Vancouver (Estrato de vidrio con hojas y tierra, Vancouver), 1970

⁴⁵² *Ídem*

⁴⁵³ *Ibidem*, pp. 142–143.



fig. 83. Robert Smithson, *First Mirror Displacement, Yucatan, Mexico*;
Second Mirror Displacement, Yucatan, Mexico; *Seventh Mirror Displacement, Yucatan, Mexico*;
Ninth Mirror Displacement, Yucatan, Mexico, 1969

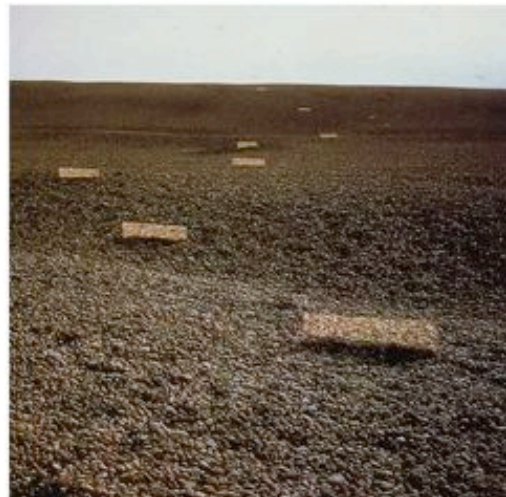


fig. 84. Robert Smithson, *Mirror Trail New Jersey*, *Mirror Trail (Cayuga Salt Mine)*, *Zig-Zag (Mirror Displacement)* y *Mirror Displacement, Port Island*, 1969



fig. 85. Robert Smithson, *Mirror Trail, New Jersey* (Sendero de espejos, Nueva Jersey), 1969

La inconmensurable concepción del mundo de Smithson le proporciona la habilidad para una exploración desmesurada del espacio que queda reflejada en los desplazamientos, “las construcciones líquidas, espejismos y toda clase de incidentes”⁴⁵⁴. De este modo la entropía se asume como cualidad que todo lo inunda, incluso el arte.

En las obras de desplazamientos de espejos que hizo en el Yucatán (fig.83) es el propio terreno el que determina la posición de los doce espejos: sobre la tierra reflejando el cielo, sobre ramas de un árbol, o sobre materiales encontrados en el mismo lugar. La luz invierte su posición gracias al espejo y es atraída hacia cada lugar. Las obras son desmanteladas tras la toma fotográfica de modo que el viaje adquiere trascendencia. A la documentación del viaje se suma el documento escrito en la publicación en *Artforum* en Septiembre de 1968 del que se muestra un extracto del segundo desplazamiento:

“En un suburbio de Uxmal, que es como decir en ningún sitio se desplegó el segundo desplazamiento. Algo parecido a una cantera poco profunda fue excavado en el suelo, hasta una profundidad de unos cuatro o cinco pies, dejando expuesta una arcilla de color rojo intenso mezclada con fragmentos de caliza blanca. Cerca de un pequeño acantilado, los doce espejos fueron hincados en terrones de tierra. Fueron fotografiados desde la cima del acantilado. De nuevo habló Tezcatlipoca: «La cámara es una tumba portátil, debes recordarlo.» En este mismo emplazamiento se construyó el Gran Casquete de Hielo de Gondwanaland, según un perfil cartográfico en la página 459 de *Stratigraphy and Life History*, de Marshall Kay y Edwin H. Colbert. Era un «mapa de tierra» hecho de caliza blanca. Un pedazo del período carbonífero se encuentra instalado ahora cerca de Uxmal. La gran era del carbonato cálcico parecía una ofrenda adecuada para una tierra tan rica en caliza. La reconstrucción de una masa terrestre que existió hace

⁴⁵⁴ P. Bonet, *op.cit.*, p. 56.

350 a 305 millones de años, en un terreno antaño controlado por diversos dioses mayas, provocó una colisión en el tiempo que le dejaba a uno una sensación de eternidad.”⁴⁵⁵

13.20. El eterno retorno

En el viaje a Yucatán Smithson quedó impresionado por el Hotel Palenque (fig.86) y su estado en destrucción y reconstrucción. El viejo hotel símbolo de esplendor de una época anterior mostraba en sus pasillos y dependencias las constantes remodelaciones que sus propietarios habían realizado mostrando el ciclo de eterna destrucción-renovación que al igual que la cultura maya se había apoderado del lugar.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia), *op.cit.*, p. 111.

⁴⁵⁶ «Robert Smithson | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía»cit.



fig. 86. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, Yucatán, Mejiço, 1969-72, serie de diapositivas en color de 35mm

13.21. *Spiral Jetty* : El pasaje

Spiral Jetty es una de las grandes obras del arte contemporáneo y su repercusión aún casi medio siglo después es notable pues al ejemplificar el compromiso minimalista con el sitio define el campo expandido de la escultura. Es cierto que la espiral de tierra, basalto y sal sobre el lecho de agua roja teñida por las algas, ha creado un mito y en cierto modo un fetiche del arte contemporáneo: portada de numerosas publicaciones, emblema del *Land Art*, y unido a ello, la breve vida del artista, que murió como un héroe en plena acción creadora en una avioneta sobrevolando *Amarillo Ramp*, la que iba a ser su próxima creación, todo ello ayudó a la constitución del ídolo.

Pese a todo, Smithson supo conjugar necesidad y deseo, espacio y tiempo, en una obra de arte cambiante y voraz, que marcó un hito, al igual que el minimalismo, y que obligó a re-cartografiar el territorio de la escultura. Para ello supo encontrar la financiación económica: 9.000 dólares de su galería, ninguna de las que fueron sus galerías sustenta en la actualidad la exclusividad de derechos, vendidos en la cara oculta del arte, que al igual que la de la luna, constituye la esfera artística.

La obra está constituida por dos obras complementarias, una película en celuloide y una monumental obra en la orilla noreste del Gran Lago Salado en Utah, Estados Unidos de América. Ambas piezas son recíprocas y complementarias, por lo que han de entenderse en conjunto.

El malecón en espiral surge desde la costa en recto y toma a continuación la forma de una espiral, girando a la izquierda dos vueltas y cuarto. La línea de dibujo sobre el lago mide 4,5 metros de ancho y comprende 457 metros de longitud. Como

material se hallan piedras de basalto y tierra. El agua salada del lago interactúa con las piedras y cristaliza entre las rocas en un proceso constante.

En el paisaje se observan los cambios a los que ha sido sometido físicamente el espacio: su degradación, su explotación y su variación. El propio recorrido al que la espiral de escollera nos induce, su movimiento circular y envolvente, nos habla de lo transitorio, de lo cambiante, de la propia naturaleza y el devenir que nos rodea. “La experiencia que la obra suscita es la de un continuo descentramiento en el seno de la inmensa extensión del lago y del cielo.”⁴⁵⁷

La percepción extrema del color, el especial color rojizo del salado lago de Utah atrajo desde el primer momento a Smithson hasta este lugar, que relacionaba el rojo de la sangre con el rojo del lago de algas. “Químicamente hablando,” escribe Smithson, “nuestra sangre es análoga a los mares primigenios. Siguiendo los pasos en espiral regresamos a nuestros orígenes.”⁴⁵⁸ De hecho, el lugar en sí le provocó desde el primer momento una sensación vertiginosa en la que se hallaba descentrado, y lo describe así:

“Al contemplarlo, el lugar reverberaba sobre el horizonte como sugiriendo un ciclón inmóvil, mientras que todo el paisaje parecía estremecerse con la vibración de la luz. Un terremoto latente se desplegó en una curva inmensa. De ese espacio giratorio surgió la posibilidad del malecón en espiral. Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna abstracción podía resistir la realidad de esa evidencia fenomenológica.”⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Robert Smithson, *The Spiral Jetty*, manuscrito inédito, citado en: R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 273.

⁴⁵⁸ Robert Smithson, "The Spiral Jetty", *Arts of the Environment*, 1972, En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia), op.cit., p. 184.

⁴⁵⁹ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 181.

Pero Smithson no fue solo motivado por el lago y su forma, sino también por el mito al que estaba unido. Según los mitos del lugar, el lago salado en medio del vasto territorio desértico era un capricho de la naturaleza que obedecía a que en otro tiempo el lago había estado unido al océano Pacífico, y una enorme corriente subterránea los conectaba y producía traicioneros torbellinos en el centro del lago. Smithson incorpora la forma del mito en el espacio de la obra de modo que conecta la obra con el espacio externo. Rosalind Krauss explica que así expande la naturaleza de ese espacio externo situado en el centro de nuestros cuerpos.

Smithson al emplear la espiral socava la idea de viaje, al conectar tiempos distintos, el pasado, el geológico, el tiempo del mito y el futuro, pues la espiral también está en transformación, por la sal y por el nivel del lago que la han mantenido sumergida durante algún tiempo.

De este modo, la forma induce a crear ese puente, el recorrido nos lleva en un movimiento centrífugo hacia el interior, igualmente el fondo en el que se inscribe cambia, se convierte en un *travelling* circular, que primero nos introduce hacia el centro, imposible de practicar, y después nos lanza en un movimiento centrípeto hacia fuera, nos devuelve a la tierra. Lo que prima es la fenomenología aplicada al lugar, para invertir las relaciones, para socavar nuestra percepción, invertir el cielo y el lago, e introducirnos de pleno en la idea de pasaje. Los croquis de los recorridos de la avioneta filmando sobre el aire también lo complementan (fig. 92).

“Smithson crea una imagen de nuestras reacciones psicológicas al tiempo y del modo en que tratamos de controlarlas mediante la creación de fantasías históricas. Pero *Malecón espiral* intenta suplantar

las fórmulas históricas con la experiencia de un pasaje hecho de una sucesión de momentos del espacio y del tiempo.”⁴⁶⁰

Según Krauss la experiencia del pasaje es una idea que obsesiona a la escultura contemporánea y la hallamos en el *Corredor* de Nauman, en el *Laberinto* de Morris y en el *Deslizamiento* de Serra. La idea de pasaje supone el paso de lo fijo a lo móvil, de la escultura entendida como algo fijo, estático y perpetuo a la escultura entendida como lo móvil, lo fluido y cambiante. Y está es la clave y una de las líneas principales de lo *fluido* en la práctica artística. Así lo procesual, lo material son indicadores del tiempo. Rosalind Krauss registra la relevancia de este cambio de paradigma en la escultura contemporánea, que es más, establecerá las premisas de la posmodernidad:

”Estas imágenes de pasaje llevan a su término la transformación de la escultura –de un idealizado modo estático a uno temporal y material– que había comenzado con Rodin.”⁴⁶¹

La obra deja de ser algo ajeno al espectador, algo exento de la experiencia del lugar, la obra es aquello que nos sitúa en el mundo:

“En todos los casos la imagen de pasaje sirve para situar 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 de ambos.”⁴⁶²

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 274.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 277.

⁴⁶² *Ibidem*, pp. 277–278.



fig. 87. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970



fig.88. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, (sumergida)



fig. 89. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, (*Muelle en espiral*), Great Salt Lake, Utah, 1970

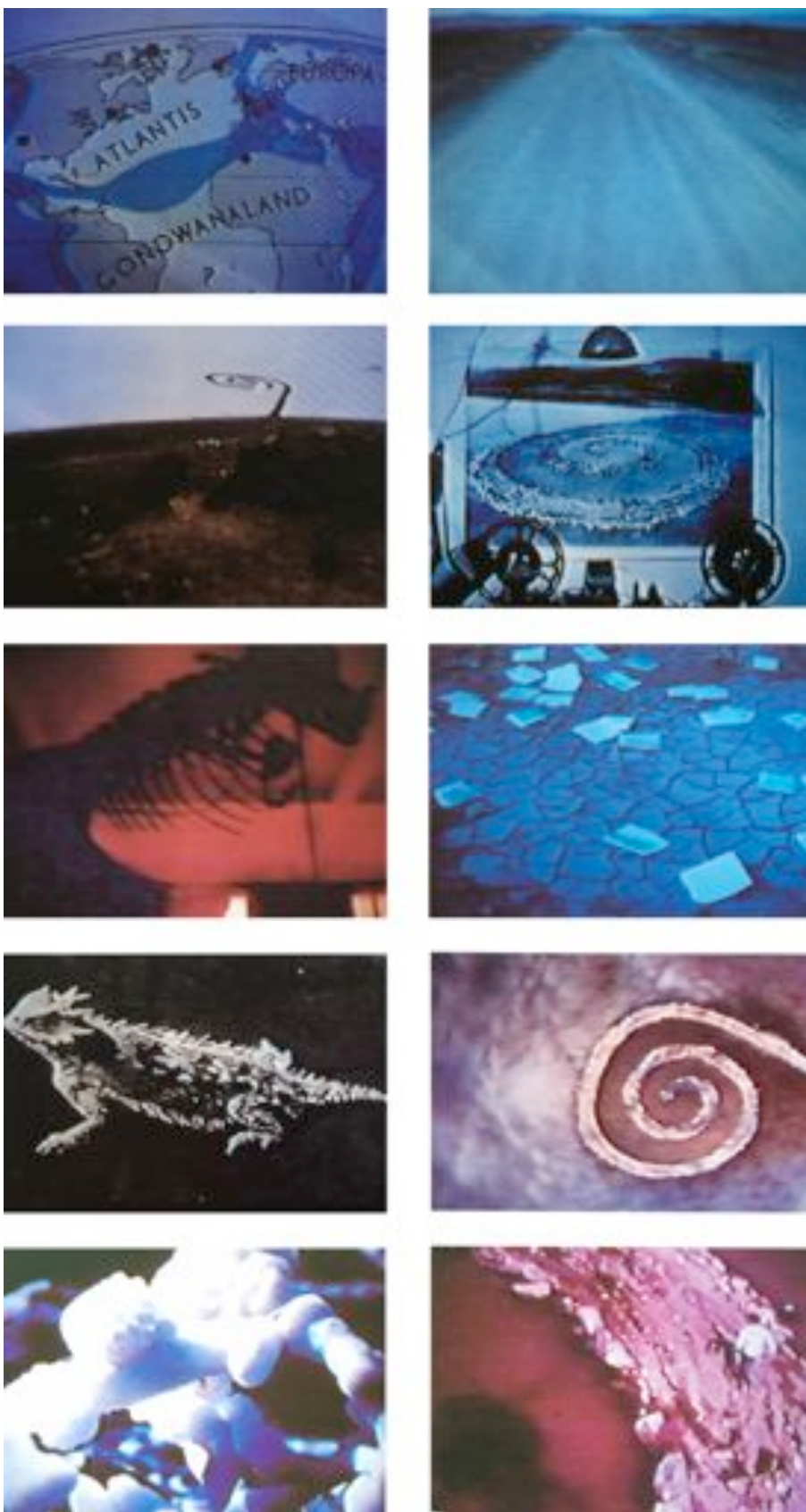


fig. 90. Robert Smithson, fotogramas de *Spiral Jetty*, 1970, película de 16mm

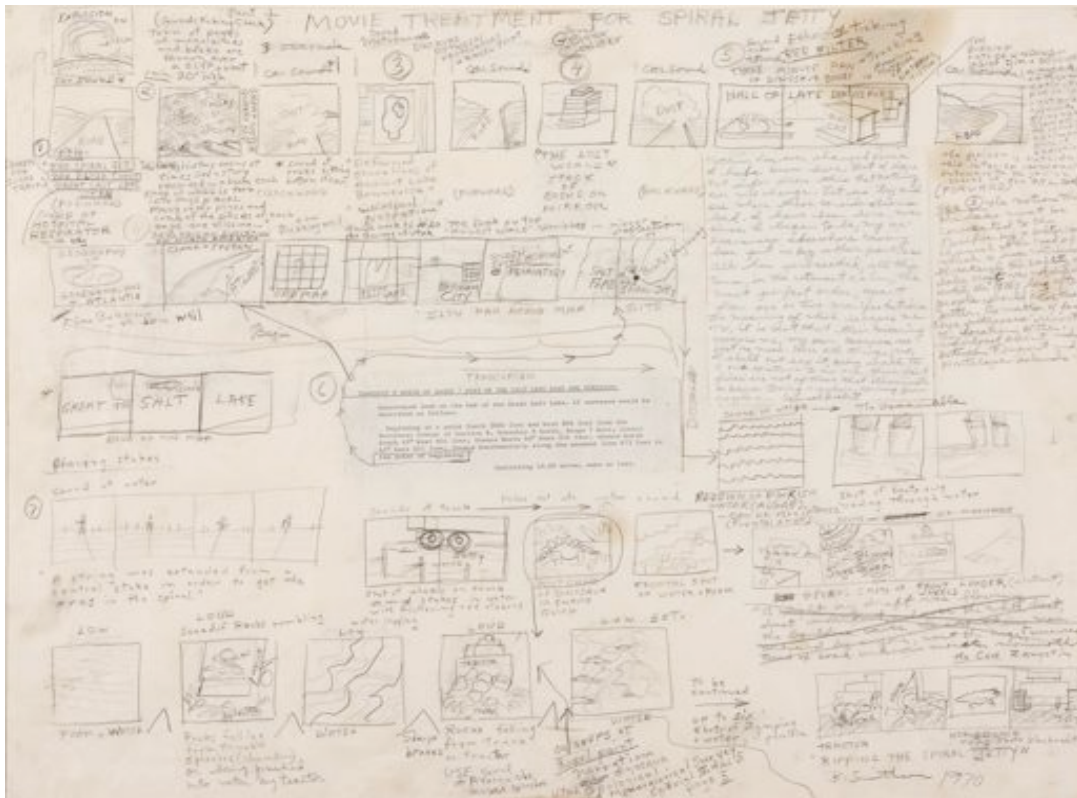


fig. 91. Robert Smithson, *Movie Treatment for Spiral Jetty. Part I (Tratamiento filmico para 'Spiral Jetty'. Parte I)*, 1970, Lápiz y collage sobre papel. 48 x 61 cm

Spiral Jetty es una obra en múltiples formatos donde el tiempo es el tema principal y se funde con el tiempo fílmico, la película nos desvela las influencias Smithson: el museo de Historia, el tiempo geológico. Para ello muestra un montaje paralelo donde equipara los dinosaurios del museo de ciencias naturales y las excavadoras que construyen el malecón en espiral. Según Tonia Requejo:

“[...]con su película pretende reescribir las páginas del libro de la historia de la Tierra, recomponer sus piezas: "La historia de la tierra – narra Smithson mientras suena de fondo un tic-tac aludiendo al tiempo cronológico– parece a veces como una historia escrita en un libro cuyas

páginas están rotas en pequeños pedazos. Muchas de estas páginas y algunos de estos pedazos están perdidos..."⁴⁶³

En la mezcla de sus *travellings* elípticos sobrevolando la espiral, enlaza los distintos tiempos, las máquinas excavadoras, los dinosaurios, la espiral en movimiento, el cielo lo sitúa en el plano horizontal y el suelo en el cielo, todo unido bajo el vibrante rojo del sol sobre el agua. "La cámara cinematográfica", advierte Tonia Requejo, "se convierte en una *máquina del tiempo* (aludiendo a la famosa novela de H. G. Wells), que viaja desde los orígenes de la vida orgánica al presente."⁴⁶⁴

De este modo, se equiparan las descargas del tractor y el muelle a la descarga de la materia que fecunda el agua de la que saldrá la vida. La vida emana en todo el proyecto. El tiempo está en constante movimiento, la entropía marca la evolución del mismo, y se muestra como un proceso a veces en expansión y en otras ocasiones en recesión, al igual que la espiral que avanza hacia adentro y hacia fuera. Y el sol es la gran energía totalizadora:

"... Una gran bola de fuego que es una energía caótica pero orgánica, pues respira, esta imagen quedará asociada también al sol, al centro de la espiral rojiza y al agua rojiza del lago donde se enrosca y sobre la que vemos espuma, que con el protoplasma, dice Smithson, nos remite a los orígenes de la vida."⁴⁶⁵

⁴⁶³ T. Raquejo, *op.cit.*, p. 58.

⁴⁶⁴ T. Raquejo, *op.cit.*, p. 1998, p. 57.

⁴⁶⁵ T. Raquejo, *op.cit.*, p. 58.

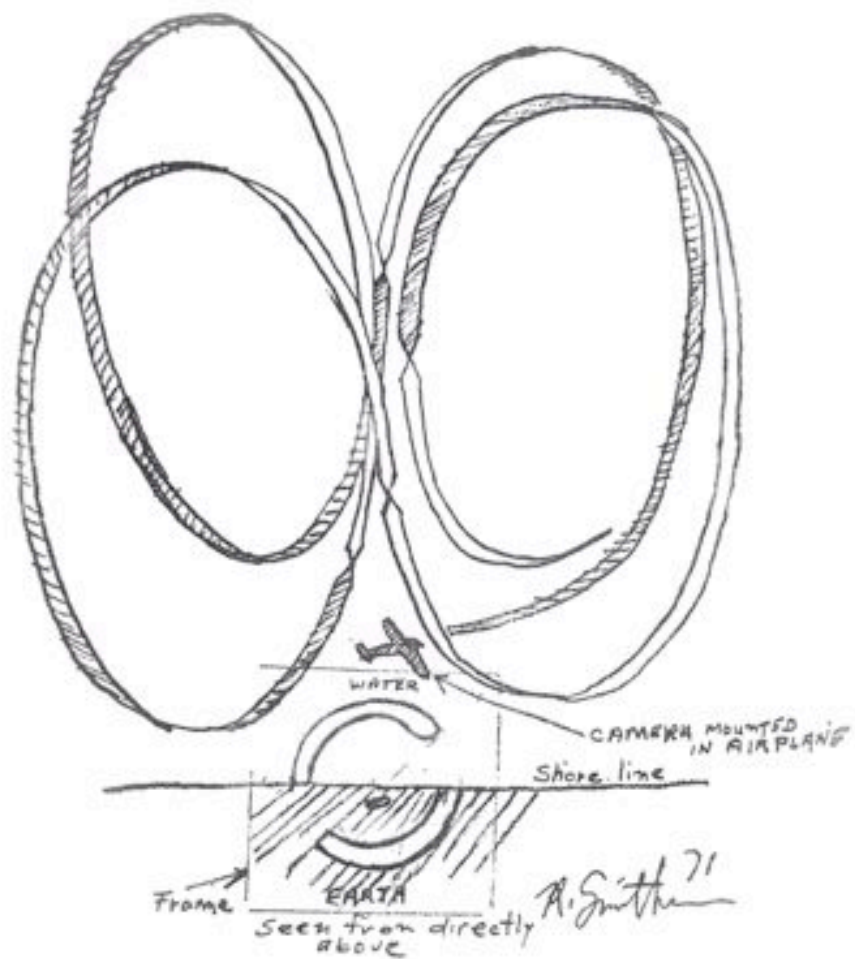


fig. 92. Robert Smithson, Croquis preparatorio de trabajos de grabación, maniobras aéreas sobre *Broken Circle*, 1971

14. La gravedad: Richard Serra

Richard Serra viene creando desde 1965 una profusa y compleja obra escultórica como resultado de su propia exploración del medio artístico. Las obras de Serra involucran al espectador en el proceso perceptivo, confrontando aspectos psicológicos de su experiencia y redefiniendo la naturaleza del espacio y del tiempo.⁴⁶⁶ La dicotomía entre la estabilidad del material y su potencial para el desorden se refleja en la estructura de sus trabajos. En ocasiones, las obras desvelan el proceso de fabricación; otras, se centran en aclarar aspectos físicos de la naturaleza de la materia sometida a la fuerza de la gravedad; otras, redefinen el espacio ligándolo al tiempo, o desentrañan la condición negativa de la escultura; pero siempre cuestiona cómo vemos, cómo sentimos, cómo percibimos.

Desde su rotunda convicción, defiende que la función del arte es abrir nuevos e inusitados modos de ver. Percibir, pensar y hacer están históricamente unidos y diferenciados entre sí, y explica: “uno puede pensar que superar la historia es lo mismo que superar las restricciones que uno se ha impuesto a sí mismo.”⁴⁶⁷ De ahí que las soluciones sean siempre temporales, pues con cada solución aparece el germen del siguiente problema.

En el invierno de 1969-70 Serra vertió por primera vez plomo fundido en una esquina del estudio de Jasper Johns. Un año más tarde presentó en Lo Giudice Gallery de Nueva York la obra titulada *Strike*, una gran plancha de acero dispuesta verticalmente que se encajaba directamente en la esquina sin ninguna sujeción. Cuando en 1972 participó en la Documenta 5, en Alemania, extendió este concepto presentando cuatro placas de acero en las cuatro esquinas de un espacio y llamó a la pieza *Circuit* (fig. 9).

Su trabajo fuera del taller realizando escultura pública le ha supuesto una gran experiencia colmada de contrapuntos y de aristas como ha sido el

⁴⁶⁶ Rosalind E. Krauss, Laura Rosenstock, *Richard Serra: sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1986, p. 11.

⁴⁶⁷ Richard Serra, Gabriel Insausti, *Escritos y entrevistas, 1972-2008*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2010, *op.cit.*, p. 394

desmantelamiento de *Tilted Arc* (fig. 10), obra encargada como instalación definitiva, que se retiró en una noche tras largos años de juicios. Serra defiende la condición específica de la obra, es decir, la escala, la forma y la situación topográfica del lugar la conforman. Su escultura reestructura tanto conceptual como perceptualmente la organización del lugar. De aquí deriva la importancia de la misma pues señala la conexión simbiótica que se establece entre ambos, de modo que si uno de ellos cambia el otro desaparece.

El área de acción de Serra ha sido variado pero siempre muy vinculado al tiempo y al espacio, sea en la naturaleza, en el contexto urbano, en su estudio, o en las acerías. Paulatinamente se aleja del paisaje romántico de la naturaleza para trabajar en el espacio urbano, pues, intencionadamente, es su campo real de actuación. En el estudio la experimentación del desarrollo creativo designa la primacía del proceso, es el lugar donde experimenta directamente las cuestiones temporales que le interesan eludiendo un resultado final. Su *Listado de Verbos* alude directamente a esta acción-experimentación donde el lenguaje determina la creación. El trabajo directo en el sitio, como los vertidos en la galería o los proyectos desarrollados *in situ* o para un lugar específico, provoca la consciencia de que la obra es una condición específica del lugar.

Su trabajo en acerías en su juventud, con 17 y 18 años, y la experiencia con su padre en los astilleros desde su infancia, –cuando cumplía cuatro años asistió a la botadura de un barco–, le proporcionaron el conocimiento y la confianza del medio. La seguridad con la que investiga las posibilidades de manipulación de las planchas de hierro y acero, genera una producción escultórica fundamentada en la experimentación de situaciones a la que somete la materia desafiando su equilibrio, forma y volumen.

La creación artística de Richard Serra, centrada en someter a la materia a las condiciones fluidas del espacio y el tiempo, se desarrolla en el ámbito de la escultura, el video y el dibujo. Su inflexible convicción ha arrojado a la creación

artística inquietantes obras que despiertan la experiencia del espectador en el *continuum* del tiempo.

Nueva York a finales de los años sesenta era el lugar donde las manifestaciones artísticas estaban en transformación. Artistas provenientes de distintas disciplinas sentían la misma necesidad de cambio y de ruptura con lo establecido. Músicos, pintores, bailarines, escultores, realizadores de cine, artistas como Michael Snow, La Monte Young, Philip Glass, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Bruce Nauman, Robert Smithson y Bob Ryman, formaban parte del variado espectro del arte junto a Serra. Tras estudiar en Yale reside en París durante un año y viaja a Japón, donde se impregna de la cultura Zen del jardín japonés.



fig. 9. Richard Serra, *Circuit*, 1972



fig. 10. Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981

14.1. El nuevo artista como trabajador industrial

En las fotografías de los vertidos de Serra (fig. 11) se muestra al artista en un acto de conquista de la materia y ataviado con el equipo de trabajo de un fundidor: mascarilla de gas en la cara, guantes en las manos, botas de protección y un colador que más parece un garrote; se aprecia el retrato del artista en un ambiente caótico, con tanques de acetileno y planchas de hierro a su alrededor.

El mito del artista trabajando con el pincel en la mano ha cautivado al espectador. La película de Jackson Pollock goteando rítmicamente, Pablo Picasso dibujando en el aire y el raro film de Henry Matisse de 1946 retratando ante la cámara a sus modelos, revelan a través de la pasión, la intensidad y el talento de los artistas, el acto psíquico de la realización. La externalización de las percepciones del artista, los sentimientos, ideas y el propio acto expresivo, muestran la expresión creada con un trazo *indicial* que emana de su estado interior.⁴⁶⁸

Sin embargo, Serra oculta su rostro por medio de una máscara de gas al sumergirse en el rol del operario anónimo, evidenciando la despersonalización de la condición del trabajador industrial. Pero también adopta el rol cultural del artista que, como un chamán con su máscara, transmite las ideas.

Las piezas de vertidos *Casting* (fig. 12) pueden ser enmarcadas bajo el término *Process art* ya que relatan el proceso de su realización; en este sentido, la obra se convierte en una narración del tiempo experimental, es un pasaje del tiempo que recoge el espacio negativo. Serra toma el verbo “to cast”, lanzar, y lo aplica

⁴⁶⁸ R.E. Krauss, L. Rosenstock, *op.cit.*, p. 16.

literalmente en el espacio interior arquitectónico, la galería o el estudio, en un tiempo dado. Tirar o arrojar algo en un rápido movimiento, con un repentino lanzamiento, es en sí la manera de renovar el pensamiento de Rodin y Brancusi. Krauss explica que:

“El arte de estos dos hombres supuso un desplazamiento del significado del cuerpo –de su núcleo interno a su superficie– un acto radical de descentramiento que incluiría el espacio en el que el cuerpo aparecería y el momento de su aparición.”⁴⁶⁹

Del mismo modo que Rodin obliga al espectador a reconocer la obra como el resultado de un proceso –en la superficie de la escultura se palpan los resultados de la fundición como el rastro que deja el metal vertido, se aprecia la huella de la colada de la fundición como en *Figura voladora* de 1890-91 (fig. 13)–, la escultura comienza así a hablar de su propio tiempo, se vuelve autorreferencial, y esto es sustancial para la escultura moderna, cómo Rodin empieza a concebirla en el tiempo y en el lugar. Ambos sentidos, explica Rosalind Krauss, la exteriorización del gesto y la impronta del artista en el acto de conformar la obra, localizan el significado en la superficie de la obra, como magistralmente se aprecia en el *Monumento a Balzac*.

Pero la acción de Serra es también una declaración de independencia frente a la escultura tradicional, que reproduce la forma a través de un molde por fundición. Arremeter contra la tradición escultórica y contra el proceso de reproducción derramando el metal en el propio espacio expositivo, es disolver la escultura en el lugar precisamente entre el intersticio entre lo horizontal y lo vertical, pues ya no es ni pintura ni escultura. Es subvertir no sólo la forma o la histórica función político-social de la escultura, sino negar su condición escultórica de fijación en el tiempo e

⁴⁶⁹ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 271.

incluir a todo el espacio en la experiencia de su percepción; es algo fluido que pertenece al espacio y al tiempo.



fig. 11. Richard Serra lanzando plomo, 1969



fig. 12. Richard Serra, *Casting (Fundición)*, 1969



fig. 13. Auguste Rodin, *Figura voladora*, 1890-91

14.2. Nueva sintaxis para la escultura

En 1969 Richard Serra realiza la película *Mano cogiendo plomo* (fig. 14), donde la acción consiste en el intento de su mano de atrapar un pedazo de material que rítmicamente cae desde el plano superior hacia abajo. La mano, presentada como un fragmento del cuerpo, ejecuta incesantemente la acción de abrir y cerrar el puño en un anhelo de capturar el metal lanzado al aire, del que se aprecia una estela en movimiento, como si de una fuente se tratara. La película, de tres minutos de duración, muestra los logros y los fallos de ejecutar esta tarea. Desprovista de un clímax, al igual que las *Task performance* de Morris, Yvonne Rainer y Simone Forti, proporciona información neutra sobre un acto repetitivo.

Igualmente el plano de la mano recortada sobre un fondo recuerda la obra de Yvonne Rainer, *Hand Movie* (fig. 15). Serra, durante su primer año en Nueva York, solía ir a ver las películas que se proyectaban en la zona de St. Marks, películas de Bruce Corner, Ron Tice y Jack Smith, pero sobre todo le influenció haber visto la película *Hand Movie* con la mano como recurso y al igual que le impactó la libertad de la cámara en *Chelsea Girls* de Warhol. En aquella época le propusieron la filmación del proceso de construcción de *House of Cards* que Serra estaba levantando en su *loft* con la ayuda del compositor minimalista Philip Glass, pero pensó que era más interesante presentar la acción repetitiva de su mano en el intento de captura de la materia que un mero documento descriptivo del montaje. Las tres obras, *Mano cogiendo plomo*, *Castillo de Naipes* y la pieza de las salpicaduras se presentaron por primera vez en la muestra *Anti-Illusions* en el Whitney Museum, dando la idea de un artista que generaba una nueva sintaxis para la escultura.

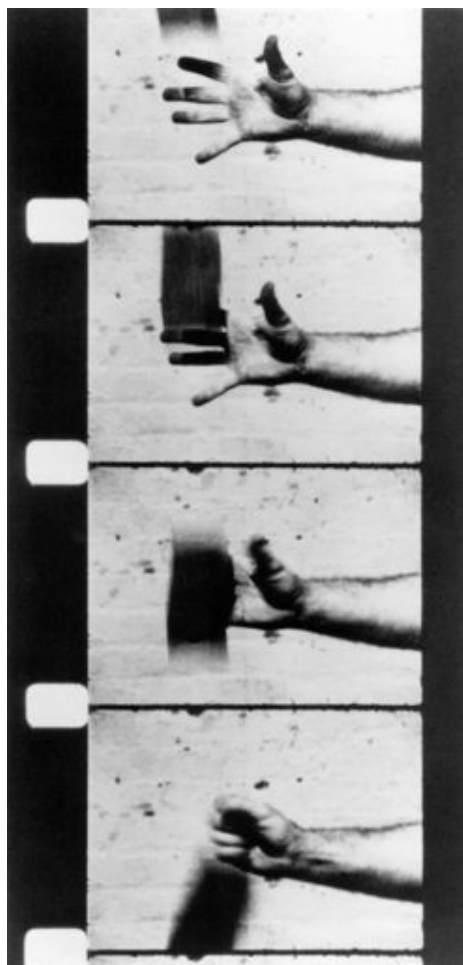


fig. 14. Richard Serra, *Hand Catching Lead* (Mano cogiendo plomo), 1969



fig. 15. Yvonne Rainer, *Hand Movie*, 1966

El carácter repetitivo de la escultura de Serra, como de la pintura de Frank Stella o la propia repetición de Judd, es una respuesta a la negación de la composición relacional donde una cosa se equilibra con otra. La premisa minimalista en torno a la neutralidad y la redundancia buscaba precisamente un orden no racionalista, una estructura de repetición neutra. Por ello, el orden debía de ser el de la continuidad donde “una cosa llega detrás de otra.”⁴⁷⁰ Esta estructura de repetición neutra la encontramos en Judd, de modo tautológico, y en Frank Stella como estructura de composición que subvertía la relación figura-fondo. En el caso de Donald Judd (fig. 16) la repetición de unidades estándares provoca una ruptura con el pensamiento racionalista; así, Judd declaró al explicar su rechazo de la estructura relacional proveniente del arte europeo:

“Lo que pasa es que están ligados a una filosofía racionalista... Todo arte se basa en sistemas contruidos de antemano, sistemas *a priori*; expresan una determinada clase de pensamiento y de lógica que hoy en día están muy desacreditada como medio para averiguar cómo es el mundo.”⁴⁷¹

Las hileras de cajas en la pared de Judd o el uso de materiales comunes como las fluorescentes de Dan Flavin (fig. 17) despojan al objeto de todo significado dado por el simple hecho de colocarlos, es decir, la significación viene dada precisamente por esa especificidad del medio, esa referencia neutra y plana a lo que son: objetos específicos. De modo que “[...] el artista no parecía haber dotado de ninguna forma o significado al tubo.”⁴⁷² Los tubos de fluorescentes dispuestos en la pared crean secuencias simples donde los intervalos actuaban como estructura de repetición. Así, la estrategia de los artistas minimalistas se basa precisamente en el empleo del objeto en base a una estructura de repetición dada. En la misma línea, los ladrillos refractarios de Carl Andre (fig. 18) se presentan unos detrás de otros, al igual que la secuencia de números de Mel Bochner, los cristales de Smithson o las cajas

⁴⁷⁰ A. Judd, Donald, Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones (San Sebastián), *op.cit.*, p. 17.

⁴⁷¹ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, *op.cit.*, p. 240.

⁴⁷² *Ídem*

especulares de Morris. Incluso las cajas de brillo de Warhol presentan una actitud repetitiva pero con imágenes provenientes de la cultura popular, lo que las dotaba de una fuerte connotación. Pese a ello, la repetición en madera de la caja de detergente de cartón la convertía de nuevo en un objeto literal. En todos ellos la idea final es la eliminación de lo relacional, negando “[...] la importancia lógica del espacio interior de las formas: un espacio interior por el que se había interesado mucho gran parte de la escultura previa del siglo XX.”⁴⁷³

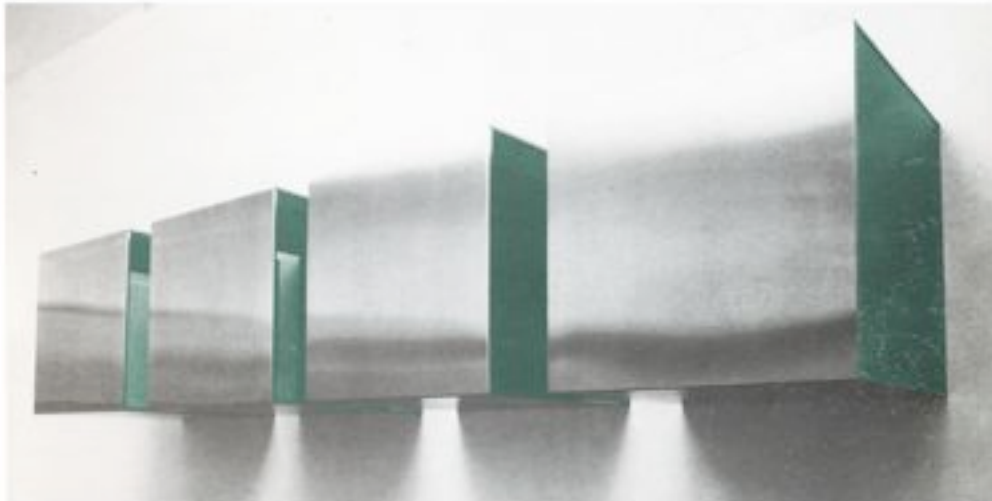


fig. 16. Donald Judd, *Untitled*, 1965

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 248.

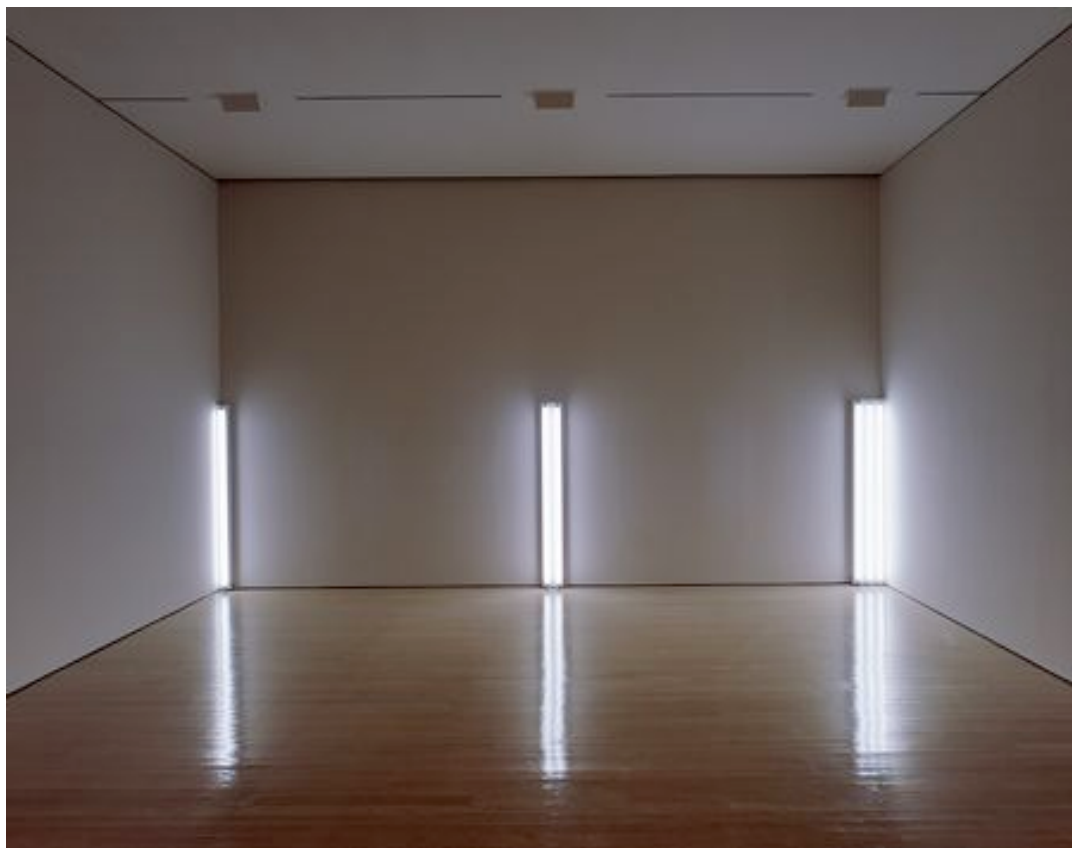


fig. 17. Dan Flavin, *The nominal three (to William of Ockham)*, 1963



fig. 18. Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966

La redefinición del arte iniciada en el minimalismo trae como consecuencia inmediata el empleo de la repetición y el intervalo, lo que deriva hacia la exterioridad provocada por la propia estructura. El espectador participa en la obra desde el exterior y es ahí donde se origina la significación. Esta misma estrategia se aprecia en los sistemas permutados investigados por Sol LeWitt (fig. 19). De igual modo las “alfombras” de Carl Andre desprovienen a la escultura de toda implicación con su espacio interno instalando al espectador en el volumen ausente, en el exterior de la obra. El peso se convierte con Carl Andre en la función del material,⁴⁷⁴ así, las placas cuadradas dispuestas por el suelo de *Magnesium Copper Plain* (fig. 20) se extienden horizontalmente a través de retículas geométricas. Significativamente, las piezas metálicas reflejan el material del que están hechas: cobre, magnesio... lo que denota su propia condición física pese a la casi ausencia de volumen. “El peso específico y la diferente presión que cada placa del metal ejerce sobre el suelo sacan de la escultura el espacio ilusionista.”⁴⁷⁵ De nuevo el problema de la figura-fondo se resuelve desde la superficie. Al igual que en las pinturas metálicas de Stella, la configuración de la misma viene dada por la forma de sus bordes y da como resultado una bidimensionalidad no ilusionista donde la dialéctica figura-fondo se elimina. Carl Andre sitúa al espectador en esa exterioridad de una escultura carente de profundidad. La bidimensionalidad, al igual que en la pintura, niega nuevamente la relación figura-fondo y la escultura se convierte en pura exterioridad para el espectador y la obra, dejando cierta sensación de destierro.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 264.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 265.



fig. 19. Sol LeWitt, *Cubo modular abierto*, 1966



fig. 20. Carl Andre, *Magnesium copper plain*, 1969

La investigación del medio y de los materiales ya iniciada dará cabida a múltiples posibilidades; la incorporación de materiales brutos, naturales, industriales, será el campo de investigación de estos artistas. Serra utiliza la fundición *in situ*, en la galería, de los espacios intermedios entre lo horizontal y lo vertical, esquinas y planos son salpicados de plomo fundido siendo testigos de la intromisión de un proceso industrial en el ámbito artístico. De igual modo, Hesse sensibilizará los materiales industriales como el látex de *Schema* (fig. 21) o el poliéster mediante procesos sutiles; subvirtiendo la pureza de las formas geométricas en “abstracciones excéntricas”, como las denomina Lucy R. Lippard.

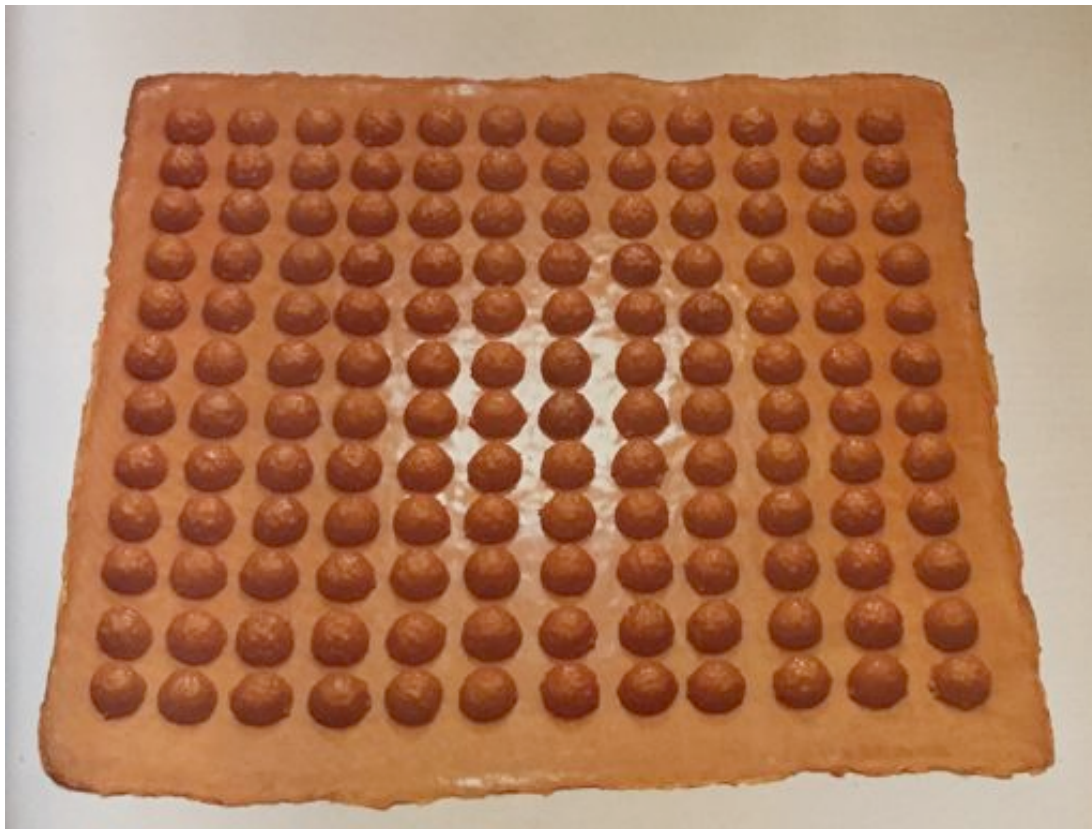


fig. 21. Eva Hesse, *Schema*, 1967-68

14.3. La inercia de lo temporal en equilibrio

En 1969 Serra construye *House of Cards* (Castillo de Naipes) (fig. 22). Tiempo después, para Serra, la pieza ejemplifica la verticalidad que investigaba dibujando las esculturas de Brancusi en las que una línea vertical quedaba marcada por un claro eje vertical que sustentaba la pieza. En *Castillo de Naipes* la verticalidad sigue el legado de Brancusi, el apilamiento de elementos en vertical. Serra evita intencionadamente todo eje interior o armazón central, la forma se sostiene en pie por su propia disposición, en equilibrio, lo que la dota de ese carácter temporal pese a su gran peso. Serra investigó mediante el dibujo la obra de Brancusi, se instaló en París entre 1964 y 65 gracias a una beca de la Universidad de Yale, y dibujó durante cuatro meses en el estudio reconstruido de Brancusi del Museo de Arte Moderno. El espacio del estudio del artista (fig. 23) integraba en continuidad la obra y denotaba el proceso de trabajo.

El interés por el plano, la masa y el volumen de las piezas de Brancusi, como *Columna sin fin* (fig. 25), *los Gallos* y *las Cariátides*, reside en que son “diseñados y completados en la arista”⁴⁷⁶. Las piezas son creadas eludiendo el armazón compacto de la escultura y prescindiendo del interior. Su significado viene dado desde la superficie y no desde el interior como explica Krauss:

“Dado su carácter compacto –sea su forma de huevo, aleta o voluta–, no hay forma de leer formalmente estas figuras simples, de descifrar el conjunto de sus relaciones internas, pues sencillamente no existen relaciones.”⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Richard Serra, Gabriel Insausti, *op.cit.*, p. 29.

⁴⁷⁷ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, *op.cit.*, p. 95.

Brancusi y Serra revolucionan en su momento el proceso creativo de la escultura cuestionando el método tradicional escultórico y dotan a la escultura de una nueva significación. Ambos cuestionan la relación con el espacio. Serra incorpora el caucho, el plomo vertido y el acero como materiales industriales; mientras que Brancusi trabajaba la talla y el modelado directo con madera, escayola, barro y bronce.

Las formas subyacentes de Brancusi encarnan formas geométricas con leves huellas temporales, ligeros cambios que modifican el ideal geométrico. Ante muchas de las obras de Brancusi, explica Rosalind Krauss, parece uno estar contemplando “simples esferas, cilindros o elipsoides un tanto deformados.”⁴⁷⁸ Las formas han sido sustraídas de la pureza de lo geométrico para asentarse en el mundo mutable, de ahí sus cambios. De algún modo, la geometría de la naturaleza queda insertada en el cambio constante donde el tiempo y la forma fluctúan, se manifiestan, se desenvuelven como se observa en *L'Oiseau dans l'espace, 1919*, (fig. 24). Con el mismo dinamismo como principio generatriz, Serra manifiesta este cambio en su lucha interna por la verticalidad. Ambos, Brancusi y Serra, sumergen a la escultura en el dinamismo de lo temporal; en Serra, el peso y la gravedad actúan como fuerzas motrices y en Brancusi, la levedad de la forma geométrica transmutada por lo efímero y cambiante ofrece representaciones figurativas ocultas e inquietantes. De algún modo lo que perturba en ambos casos es el cambio, la presencia de ese agente que dinamita lo fijo y éste es otro de los grandes cambios hacia *lo fluido*: la consciencia de lo temporal.

La ascendencia de Brancusi en la escultura contemporánea es notable en distintos artistas. Brancusi, aunque trabajó en París en el estudio de Rodin durante el breve periodo de un mes, se inició en esta ciudad en el taller de Aristide Maillol, con el que compartía el proceso creativo y la concepción de la idea. Cuando Maillol explica a Judith Cladel su método de trabajo afirma: “Mi punto de partida es siempre una figura geométrica, el cuadrado, el rombo, el triángulo, ya que son estas figuras las

⁴⁷⁸ *Ídem*

que mejor sostienen el espacio.”⁴⁷⁹ Sostenerse en el espacio, mantener la verticalidad, y al mismo tiempo abstraer la forma es la gran tarea de estos artistas. El mismo procedimiento lleva a los tres artistas a trabajar desde la complejidad hacia la abstracción, con el proceso como vínculo.

En el *Estudio para «Pensamiento»* de Maillol (fig. 27), el cuerpo se redimensiona en un “volumen geométrico simplificado y compacto.”⁴⁸⁰ Las distintas partes del cuerpo se encajan en la forma del cuadrado, la cabeza se estira bruscamente hasta tocar el muslo y la rodilla de modo que la posición de las partes crea un perfil cúbico. En consecuencia, se genera una afinidad entre la estructura interna del cuerpo y su forma exenta.

El paralelismo entre Brancusi y Serra, llevó a Friedrich Teja Bach a plantear la posible relación entre ambos artistas a través del dibujo, “entre la tensión de la cualidad abstracta del material y su potencial para la irregularidad en piezas” como *2-2-1, To Dickie And Tina*, (fig. 29).

Así, Serra declara en la entrevista realizada por Friedrich Teja Bach:

“Dibujar una línea es tener una idea. El dibujo de una línea es la base de una construcción. Dibujar es innovar en multiplicidad. La línea confiere a la pieza una indefinición inexplicable. Define y redefine la estructura. Cortar es dibujar una línea. Es separar, hacer una distinción.”⁴⁸¹

De este modo, en la pieza *2-2-1*, la línea se comporta como un contrapeso que mantiene la escultura en pie al tiempo que la divide centralmente. El dibujo es línea en el espacio.

⁴⁷⁹ Alexander Heilmeyer, Rafael Benet, *La escultura moderna y contemporánea*, Labor. Sección IV. Artes plásticas 442-444, Barcelona [etc.], Labor, 1949, p. 215.

⁴⁸⁰ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, *op.cit.*, p. 100.

⁴⁸¹ R. Serra, G. Insausti, *op.cit.*, p. 28.

Estas semejanzas son las que infundaron al comisario Oliver Wick para presentar a ambos artistas en una gran retrospectiva en el Guggenheim Bilbao Museoa. Wick recogía precisamente estas ideas nacidas de la entrevista que en 1975 el historiador vienés Friedrich Teja Bach le hizo a Brancusi, en la cual le interpelaba si en sus inicios Brancusi le había orientado de alguna manera concreta.

El dibujo también formó parte del proceso de aprendizaje, explica Serra: “Las piezas estaban dibujadas, quería tenerlas de modelo y dibujarlas para comprenderlas”⁴⁸². Serra, con *Castillo de Naipes*, plantea una escultura con la forma estructural de un cubo pero que se asienta sobre sus propias paredes laterales de modo que carece de estructura o armazón que la sustente. Su frágil determinación viene dada por su propia disposición temporal:

“[...]tiene que renovar constantemente su integridad estructural. El cubo como idea establecida a priori se sustituye por un cubo que existe por el momento, «que se crea a sí mismo en el tiempo», totalmente dependiente de las tensiones reales que se producen en la superficie. Tiene que mantenerse constantemente renovando en equilibrio.”⁴⁸³

Las obras de Morris y Serra confluyen en este punto donde nos muestran como la suma de nuestros gestos visibles, la influencia de la fenomenología de Merleau-Ponty y los novelistas franceses es evidente, pues declaran: “Yo no escribo. Soy escrito.”⁴⁸⁴

⁴⁸² «Brancusi-Serra, el peso y el vuelo», s.d., <http://www.elcultural.com/revista/arte/Brancusi-Serra-el-peso-y-el-vuelo/29912>

⁴⁸³ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 263.

⁴⁸⁴ *Ídem*

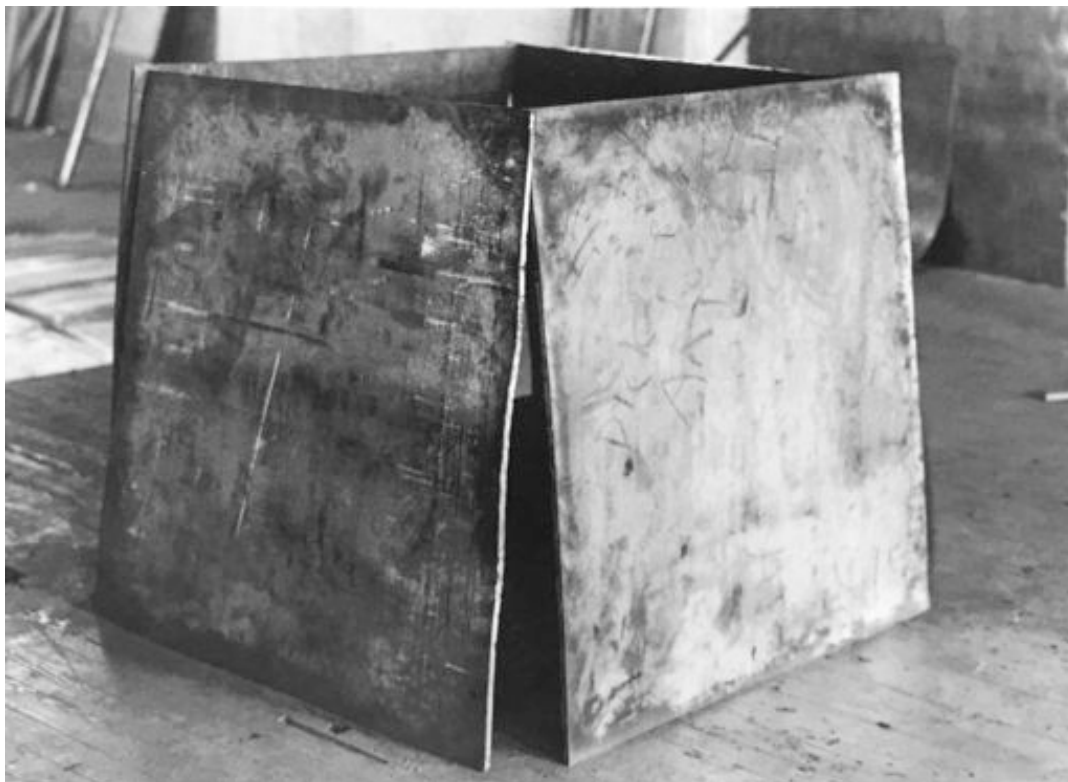


fig. 22. Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*[Castillo de Naipes], 1969



fig. 23. Taller de Brancusi 1926



fig. 24. Constantin Brancusi, *L'Oiseau dans l'espace*, 1919

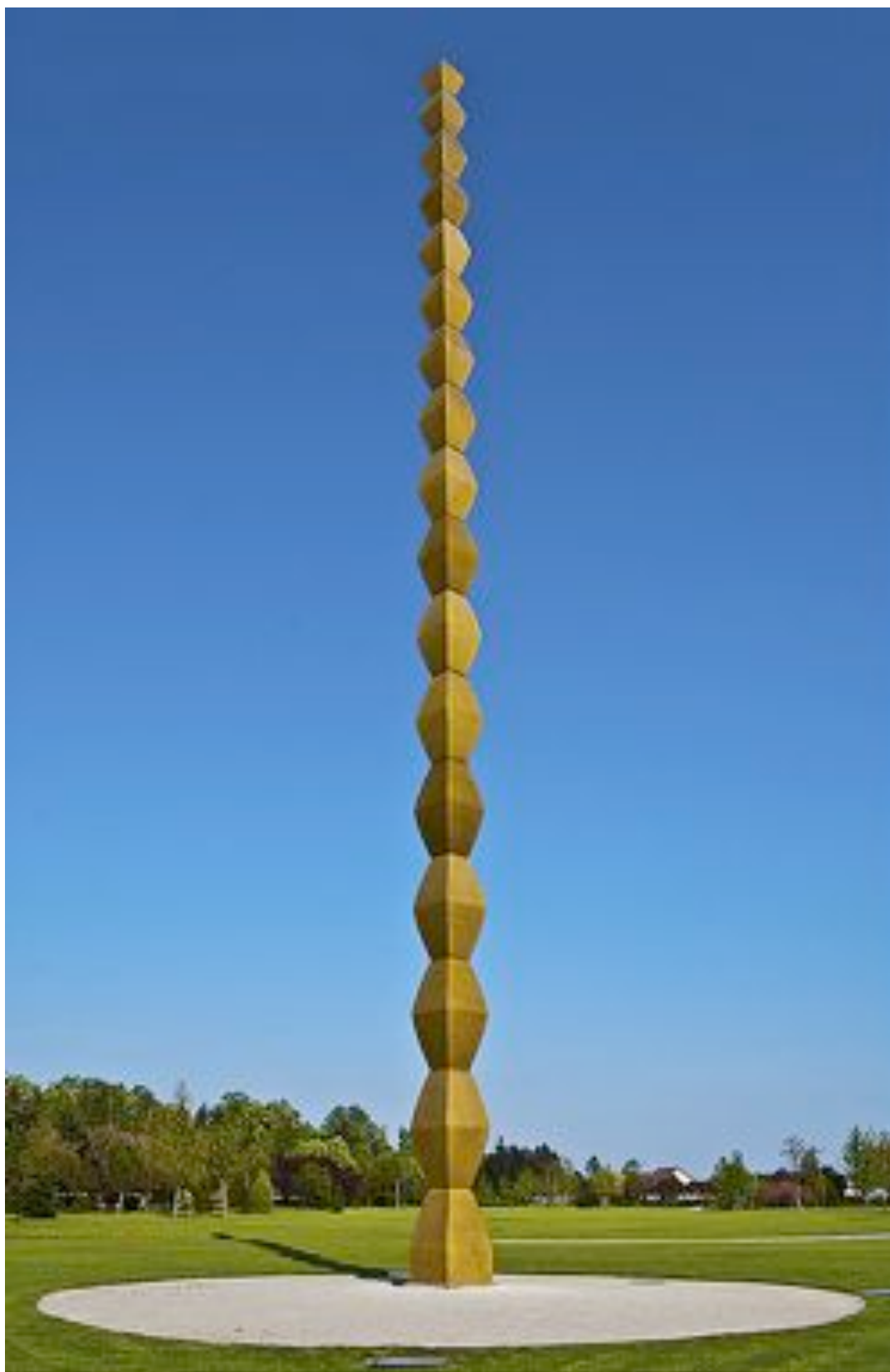


fig. 25. Constantin Brancusi, *Columna sin fin*, 1938



fig. 26. Constantin Brancusi, *Columna sin fin*, 1938



fig. 27. Aristide Maillol, *Estudio para «Pensamiento»*, 1902



fig. 28. Aristide Maillol, *Mediterránea*, 1905-1923



fig. 29. Richard Serra, *2-2-1: To Dickie and Tina*, 1969

14.4. En el límite: la gravedad entrópica

La obra *Stacked Stell Slabs* (Bloques de acero apilados) (fig. 30) se presenta al límite de su propio equilibrio estructural; al igual que la leñera de Smithson –con el que compartía el concepto de entropía–, Serra determina el número de bloques por el máximo permitido antes de su total destrucción. Su lenguaje escultórico, heredado del proceso en el taller industrial, descubre la actividad de causa-efecto, el dinamismo, el movimiento y la gravedad, cuestiones a las que somete lo horizontal. En la misma dirección, Carl Andre reflexiona “[...] sobre la materialidad de la escultura y la escritura, sobre la forma del lenguaje y de la materia”⁴⁸⁵, pero desde la quietud horizontal que se manifiesta en una actitud de designación del lugar, más que la escultura como una prolongación del taller.

La conquista de la horizontalidad es una manera de derrotar lo formal de la escultura, es una rebelión contra la propia forma pues habla de ella desde su ausencia, desde lo bidimensional. En otras ocasiones Carl Andre dispone también los elementos de modo irregular, como en la vanguardia dadaísta lanza los ladrillos al azar de modo que la ubicación de los mismos es caótica y no regular. Este recurso lo desarrolla igualmente Morris en la investigación de lo *informe*.

⁴⁸⁵ «Actividad - Encuentro en torno a Carl Andre - Yasmil Raymond en conversación con João Fernandes», s.d., <http://www.museoreinasofia.es/actividades/encuentro-torno-carl-andre>



fig. 30. Richard Serra, *Skullcracker Series: Stacked Steel Slabs, Bloques de acero apilados*, 1969

14.5. Lista de acciones abiertas al proceso

En 1972 Richard Serra publica una serie de verbos que aluden a las acciones que acomete en su proceso creativo y que consolidan su lenguaje escultórico. Entre el listado de verbos transitivos relativos a las acciones con la materia desarrolladas propiamente en el taller, también se encuentran conceptos que se escapan de esta lógica pero que representan ideas fluidas como entropía, tiempo, mareas, inercia, gravedad...

La toma de conciencia del carácter temporal al que sometía a la materia y a la forma estaba presente en el desarrollo del proceso: “Las esculturas que se obtienen de la Lista de Verbos introdujeron dos aspectos del tiempo: el tiempo condensado de su realización y el tiempo duracional de su contemplación.”⁴⁸⁶

El *Listado de Verbos* le permite trabajar de un modo anticipado, sin preocuparse por el resultado final, con el simple objetivo de llevar a la acción una serie de actividades particulares con la materia e indagar:

⁴⁸⁶ R. Serra, G. Insausti, *op.cit.*, p. 392.

enrollar	imprimir	curvar	descartar
arrugar	disparar	levantar	emparejar
doblar	inundar	incrustar	distribuir
almacenar	embadurnar	rebosar	electromagnetismo
inclinarse	rotar	complementar	inercia
abreviar	arremolinar	cercar	ionización
retorcer	apoyar	rodear	polarización
rodar	enganchar	circunvalar	refracción
abollar	suspender	esconder	simultaneidad
afeitar	esparcir	cubrir	mareas
rasgar	colgar	envolver	reflejos
astillar	recoger	cavar	equilibrio
partir	tensión	atar	simetría
cortar	gravedad	ceñir	fricción
separar	entropía	zigzaguear	estirar
dejar caer	naturaleza	juntar	botar
trasladar	agrupamiento	relacionar	borrar
simplificar	capas	laminar	asperger
diferir	fieltro	adherir	sistematizar
desordenar	captar	hacer girar	referir
abrir	tensar	marcar	forzar
mezclar	liar	expandir	mapas
aplastar	amontonar	diluir	localización
anudar	reunir	encender	contexto
salpicar	dispersar	modular	tiempo
encorvar	disponer	destilar	carbonización
fluir	reparar	ondas	continuar

De un modo pragmático, la *Lista de Verbos* establecía “[...] una lógica mediante la cual el proceso que constituye una escultura permanece transparente. Cualquiera puede reconstruir el proceso de realización al contemplar el resultado”⁴⁸⁷, asegura Serra. Lo cual supone una deslegitimación más de la noción de autoría, en sintonía con el minimalismo más puro según el cual la obra carecía no sólo de toda huella subjetiva sino también de factura humana, como la obra de Donald Judd. El trabajo del escultor se sustituye por el del operario de la fábrica, papel que tan bien conocía Serra.

Para Serra, las acciones y los materiales tenían un carácter ordinario y neutro, simples tareas ejecutadas como en las *task performances*, tareas sumidas en un continuo oscilar. En el juego del proceso, ataviado con su traje de operario, se deja llevar por la acción: rasgar, esparcir... También es consciente de que la realización *in situ* crea la obra, de modo que el propio espacio expositivo da lugar a la obra, por ejemplo los vertidos se realizan en el mismo lugar. Así escribe:

“Yo rasgaba el plomo en el lugar, levantaba el caucho en el lugar, enrollaba, apuntalaba hojas de plomo y plomo fundido y lo esparcía contra la juntura entre la pared y el suelo. Todo esto era experimental y lúdico. La cuestión no era cómo lograr esto o aquello, ni cómo inventarlo mientras trabajaba, sino que se trataba más bien de una combinación oscilante entre ambas cosas.”⁴⁸⁸

Desde dentro, como si de un experimento lúdico se tratara, Serra participa en la ambigüedad del juego poniendo en práctica las acciones transitivas del *Listado de Verbos*, su objetivo no sólo es socavar el propio proceso creativo, sino arremeter contra la propia idea de escultura y de proyecto diseñado *a priori* y, así, expresa: “yo quería disociar la intención de la acción de su posible significado antes de realizarla. Era un método para atacar la ortodoxia de los dictados de la

⁴⁸⁷ *Ídem*

⁴⁸⁸ *Ídem*

construcción de la forma.”⁴⁸⁹ Su aparente ambigüedad también esconde un anhelo de conquista de la horizontalidad, de trabajar en el amplio suelo de modo informe al igual que Pollock, dejándose llevar por lo fluido: la fluidez de la acción en continuidad, lo fluido de la materia y lo fluido de las propias condiciones cambiantes: la gravedad y lo temporal.

Él mismo, al trabajar con la materia, se percata del carácter entrópico de la gravedad, de su fuerza estructural y de su potencial para el colapso, ya que su condición móvil ataca la propia forma. El potencial creativo de la gravedad reside en que es una “fuerza tanto estructurante como desestructurante.”⁴⁹⁰

Las piezas colgantes, como *Belts* (fig. 31), se alinean con los fieltros de Morris: la materia cae por su propio peso, por acción de la gravedad. La materia se altera y la forma pierde su rotundidad, se vuelve elástica por la acción de la gravedad a la vez que destruye su densidad. Su comportamiento es cercano al de un físico que investiga los sucesos que provoca y su conocimiento de las leyes se basa en la propia experimentación como afirma: “La tectónica de los puntales de plomo se basa en y revela los principios más básicos de la ingeniería, que son la estabilidad y la inestabilidad, el equilibrio y la tendencia a volcar.”⁴⁹¹

⁴⁸⁹ *Ídem*

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 393.

⁴⁹¹ *Ídem*



fig. 31. Richard Serra, *Belts (Cinturones)*, 1966–67



fig. 32. Richard Serra, *To Lift*, 1967

La investigación en el espacio y en el tiempo, las pruebas de masa, volumen y gravedad, se articulan en una escultura que crea un campo abierto, se instala en un campo expandido como diría Krauss. Tanto Judd como Flavin sedimentan un terreno incierto para la escultura y manifiestan no querer hacer ni pintura ni escultura, y así lo declaran en sus escritos Judd. Pero su desarrollo y evolución parte de un problema que nace en la pintura; sin embargo, Serra indaga el espacio y el tiempo desde la experiencia del espectador, lo convierte en un espectador móvil que ha de transitar para experimentar.

Estudiando los templos Zen y los jardines de Myoshin-ji, Serra descubre las cualidades fluidas de sus recorridos y la percepción visual en el tiempo del espectador. Se percató que los senderos que recorren los jardines presentan formas curvas que invitan a una percepción más sensorial del tiempo. “La geometría,” explica Serra, “te obliga a caminar describiendo un arco. La articulación de elementos discretos dentro del campo visual y la percepción de éste como un todo surgen sólo al caminar y mirar constantemente.”⁴⁹²

Serra aplicará a través de sus obras estas nociones móviles en la experiencia del espectador. El acto de recorrer se vuelve clave en sus esculturas e intervenciones, pero no solo en las grandes piezas interiores como *Serpentine* o *The Matter of Time*, sino también en piezas en el paisaje como *Shift*, de ahí que afirma:

“En todos los casos la percepción se basa en el tiempo, el movimiento y la meditación. Los jardines y templos japoneses reflejan el concepto de *Uji*, o tiempo existencial, en el que la fusión del tiempo y el espacio es fluida y se encuentra en constante flujo.”⁴⁹³

Esta teoría se relaciona también con la fenomenología de la percepción que influye en los artistas minimalistas. De este modo, la noción del jardín Zen se

⁴⁹² *Ibidem*, p. 395.

⁴⁹³ *Ibidem*, pp. 395–396.

inserta en el campo expandido de la escultura, donde el espectador advierte una experiencia dinámica, donde ya no hay un objeto escultórico fijo sino un devenir en el espacio y el tiempo. La idea de continuidad entre el espacio y el tiempo, la intuición de que no son hechos aislados sino complementarios e inseparables, queda claramente reflejada a través de la obra de Serra: “el espacio se convierte en la función del tiempo y a la inversa.”⁴⁹⁴

La complejidad de la experiencia sincrética del conjunto, es decir, la percepción de todo lo existente, los diferentes elementos, la luz, la materia, el color, el fondo sobre el que se inscribe, el horizonte al que pertenece, la relación con nuestro cuerpo, la escala de lo que nos rodea, la tensión, el equilibrio, el tacto, el olor y demás factores que estimulan la percepción, es continua y se da en el tiempo.

Serra señala que este concepto del espacio es totalmente diferente del concepto occidental tradicional que se rige por un orden axiomático y por la perspectiva renacentista. De este paralelismo con *lo fluido*, con el hecho de estar inmersos en *lo fluido*, deriva el título del presente estudio, entendiendo la fluidez como algo que se desarrolla desde la percepción, en el espacio y en el tiempo. En la cultura oriental lo vacío y lo lleno se comprenden como unitarios, son lo mismo y se experimentan y se perciben en simultaneidad, es decir, no se pueden disgregar de la experiencia pues denotan la existencia de un todo.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 397.

14.6. Toma de conciencia de nuestra situación física: Los horizontes cambiantes

El vínculo que establece Serra con el lugar pertenece a esta percepción fluida del espacio. Para ello Serra experimenta el lugar por medio del recorrido, al igual que Hamish Fulton o Richard Long que incorporan el acto del caminar como eje central de la percepción y por ende de la obra. Así, se otorga al acto de caminar una función de conocimiento y percepción.

Su relación con el campo que recorre y la totalidad del lugar crean la dialéctica sobre la que se estructura la obra. “El resultado es un modo de medirse así mismo contra la indeterminación del terreno,”⁴⁹⁵ explica Serra. Independientemente del uso de planchas o bloques que se de en le terreno, “al final siempre se asocian con horizontes constantemente cambiantes en la topología del paisaje.”⁴⁹⁶ Ciertamente el mapa topológico se dibuja caminando.

Un claro ejemplo de este método se observa en la obra realizada en el paisaje entre 1970-72 por Richard Serra: realiza *Shift* (fig. 33). En King City, Canadá, interviene en un terreno de una granja formado por dos colinas separadas por un estrecho valle. Con la ayuda de Joan Jonas exploran el terreno caminado durante cinco días y descubren el recorrido para que dos personas, frente a frente, sigan viéndose la una a la otra pese a la curvatura del terreno. El objetivo era establecer el horizonte de la obra “según la posibilidad de mantener esta visión mutua. Siempre se entiende una configuración total desde los límites de la obra. A medida que se alineaban los niveles oculares –a través de la extensión del campo– se localizaban las alturas.”⁴⁹⁷ De este modo se configuran la percepción global de

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 396.

⁴⁹⁶ *Ídem*

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 11.

la obra y la experiencia del recorrido visual, de tal manera que se genera un horizonte continuo y móvil dado por la disposición de los bloques y el terreno. Los muros se construyen insertando en la colina el hormigón. Aunque cambien de dirección, el escalonamiento de los mismos es continuo, es decir, los muros se muestran girados en su recorrido pero la unión entre sí se mantiene por que tienen la misma altura en los extremos adyacentes ya que están unidos por la referencia de altura que hacen entre sí. El bisel del muro, explica Serra, “remite al ojo del caminante a la topología del lugar, más que a las relaciones planas del propio muro”, o lo que es lo mismo, las piezas geo-referencian el lugar, y las relaciones entre ellas hablan de la exterioridad de la obra, del lugar en el que están, de nuevo no hay un centro de la escultura sino un recorrido fluido que se inscribe en el paisaje y que nos mantiene alerta, creando la significación. Lo físico se pone en relación con lo fenomenológico pues no existe lo uno sin lo otro. Así, la obra establece una medida como si fuera un instrumento de medir, una regla. Los muros se comportan como horizontes, seccionan el espacio y se dilatan en el mismo, el campo de visión está en constante cambio a medida que avanza, se ve obligado a girar y a mirar a través del espacio en desnivel.⁴⁹⁸

Queda evidenciado que la participación del espectador es vital, las elevaciones escalonadas seccionan y se extienden desde su campo de visión. La línea, en tanto que elemento visual, se convierte en algo móvil y resuelto ante la vista. Los escalones “remiten a un horizonte en constante cambio, y en cuanto que medidores son completamente transitivos: elevándose, abreviándose, contrayéndose, comprimiéndose y girando.”⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 13.



fig. 33. Richard Serra, *Shift*, 1970-72

En este punto, la experimentación de la percepción y de la observación recuerdan a las tres vigas en L de Morris donde el objeto, pese a ser el mismo, se percibía como distinto por su cambio de posición. Obra que a su vez se veía influenciada por Duchamp y los tres hilos lanzados al aire recogiendo tres siluetas curvas. Serra ha utilizado la misma altura para los seis muros, 1,60 metros, pero la longitud del muro viene determinada por la topología de las colinas. En este caso el cambio lo genera el lugar, es decir, la forma cambia por el lugar en el que se inscribe. Y ésta es una cualidad relevante en Serra, para el que la obra se concibe para un lugar determinado y trasladarla es destruirla, como sucedió en el desafortunado caso de *Tilted Arc*. Volviendo al terreno, la longitud, la dirección y la forma de cada muro redefinen el horizonte natural a medida que se asciende la colina, es decir, están en constante cambio. Así, la determinación de Serra con esta pieza es “suscitar una toma de conciencia de nuestra situación física en el tiempo, el espacio y el movimiento,”⁵⁰⁰ o sea, observar en movimiento, en el tiempo.

El tiempo es experimentado en relación al lugar, pero también es un tiempo entrópico pues va hacia atrás y hacia delante, no es lineal. Desde la percepción temporal tras el recorrido “mirando a través del valle, se recuerdan imágenes y pensamientos que nacieron con la conciencia de haberlos experimentado. Ésta es la diferencia entre el pensamiento abstracto y el experiencial. El tiempo es acumulativo, de evolución lenta.”⁵⁰¹ Es decir, Serra adscribe a la experiencia en el tiempo la percepción del volumen, de la forma, de lo topológico. No le interesa el dibujo de una línea en el espacio sino que quiere hacer visible las contracciones del espacio. Los intervalos entre los escalones, los cambios de dirección e inclinaciones muestran un espacio contenido. Del mismo modo, la obra no posee un centro: posee multiplicidad de centros pues la percepción de la totalidad del MA de los jardines Zen no es una sino múltiple; así se expresa Serra:

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 13.

“Elevaciones similares –iguales en altura– en un campo abierto, sobre un suelo llano, varían horizontal y verticalmente en relación con nuestro cambio de posición. Debido a esta razón, el centro, o la cuestión del centro, se disocia del centro físico de la obra y recae en un centro Mobil. Me quito el sombrero, Galileo.”⁵⁰²

Sin duda Serra, con un gesto de humildad, nos hace conscientes del carácter móvil y fluido que nos constituye, en el sentido de que somos fluido pues nuestro cuerpo se constituye mayormente de líquidos y nuestra percepción es fluida, se establece en un tiempo y en un recorrido en el espacio, del mismo modo que el espacio también es cambiante, el tiempo y nosotros mismos también estamos influenciados por la naturaleza cambiante del mundo. Esta intuición rescatada de la cultura oriental, y percibida por Galileo, hace evidente este descentramiento que no atañe sólo al no arte. Quizás, su gran acierto es dominar este lenguaje en el campo abierto de la escultura; Krauss lo definirá como una diserción del campo expandido de la escultura. Serra se autodefine como escultor pero su obra surge de la condición negativa de la escultura.

14.7. El azar como construcción no intencionada

En mayo de 1969, Barbara Rose advierte en *Los problemas de la crítica VI*⁵⁰³ la problemática que genera la obra inmaterial, efímera o extraobjetiva. Los jóvenes artistas como Keith Sonnier, Eva Hesse, Bill Bollinger, Richard Tuttle, Barry Le Va y Alan Saret, con sus estimulantes planteamientos, se escapan a los planteamientos clásicos y formalistas. “El arte de Serra es un arte de abierta materialidad”⁵⁰⁴, la expresión viene dada por las cualidades específicas del medio, la pura fisicidad, el peso de la materia y la fuerza de la gravedad que se sienten directamente sin

⁵⁰² *Ídem*

⁵⁰³ R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, p. 69.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 72.

mayor artificio, ya que la materia desprovista de una forma intencionada se muestra según su propia condición. La disposición de los elementos no viene dada por el azar sino por la propia experimentación del medio que ejecuta el artista, el azar “es experimentado como algo real,”⁵⁰⁵ desde dentro del proceso. El hecho de utilizar materiales pesados aporta mayor atención a lo temporal y fugaz de la colocación, el orden y la disposición. La sencillez y la humildad con la que plantea las relaciones entre los elementos, la simplicidad de su ordenación, crean una complejidad y un extrañamiento, pues nos identificamos con esa situación.

La significación de la obra viene dada por el *yo* desplazado y sometido a la torsión en el tiempo que manifiesta la propia condición inestable de la materia. Serra extrae la condición fija, lo destierra, y se centra en la situación de nuestro ser en el mundo, voluble, cambiante, para ello nos introduce en ese estado a través de la experiencia directa de la materia. Constantemente juega con los materiales con una libertad y confianza extrema y establece relaciones en base a la disposición de los elementos. Tal y como advierte Barbara Rose resulta irónico que su arte se base precisamente en estas relaciones internas, ya que desde el minimalismo se había dado un ruptura de lo relacional desligándose del arte europeo y cubista donde la obra se venía a resolver en base a la distribución interna de los elementos. Pero Serra nos habla del contraste entre materiales y de las relaciones espaciales entre el espectador, la materia y el lugar.

La agresividad y rotundidad de las placas de plomo, acero y fieltro está acentuada precisamente por su propia agrupación, el orden viene dado por la tensión que suscitan al someterse a la verticalidad. No hay una búsqueda de una forma permanente, de un volumen escultórico, sino el rastro de una acción, la

⁵⁰⁵ Barbara Rose, “Problemas de la Crítica, VI”, publicado en *Artforum*, mayo 1969. En: Richard Armstrong, Richard Marshall (ed), *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975*: [exposición]: Madrid, 23 de mayo - 31 de julio, 1986, Palacio de Velázquez, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986, p. 72.

experimentación temporal del medio que pone en tensión el cuerpo que lo percibe.

Así, de lo fenomenológico, de la experiencia del espectador, deriva la significación de la obra. De igual modo, artistas como Judd, Andre y Flavin se preocupan por deslegitimar el espacio lineal, geométrico y cartesiano para plantear una significación en base a la exterioridad de la obra. Flavin incluso resuelve la obra con carácter temporal fugaz. Serra conforma líneas, vectores y tipos de fronteras que se inscriben en un arte abstracto.⁵⁰⁶ En consecuencia, en la experiencia del espectador reside la creación del significado de la obra y no se puede entender como algo aislado, pues espacio y tiempo son uno.



fig. 34. Jackson Pollock, *Mural*, 1943

En su viaje por Europa Serra tiene contacto con el arte povera, aunque no despertaba plenamente su interés, e instala piezas en la galería Tartaruga donde artistas como Cy Twombly, Piero Manzoni y Jannis Kounellis pondrían en auge al arte povera. Sin embargo, Serra quedó impactado con *Las Meninas*; para él aquello era el final. Sintió un quiebro al ver entre el espacio ilusionista del interior

⁵⁰⁶ R.E. Krauss, “Sentido y sensibilidad”, *Artforum* Noviembre de 1973. En: R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.* p. 157.

del cuadro y el espacio proyectado. Sintió como que él era el protagonista y que Velázquez le estaba mirando a él. Le inquietó realmente que el espectador pudiera ser el tema. Entonces, cuenta Serra en su entrevista con Hal Foster, se percató que su modo de tratar la pintura, de observar algo dentro de un marco, era lo mismo que estaban haciendo Fra Angelico y los demás, y pensó: es lo mismo que mirar por una ventana, pero su intuición le decía lo contrario. Serra entendió a la perfección que el problema de la escultura no era como tal suyo, pues su evolución dependía de un problema pictórico en el que la respuesta era el minimalismo, los objetos específicos y las pinturas de Pollock como investigación del medio.

Pollock en 1943 realiza la pintura *Mural* (**fig. 34**) por encargo para Peggy Guggenheim. La obra es un referente para Serra, en ella la abstracción se desarrolla horizontalmente de un extremo al otro, una serie de figuras se repiten en serie dentro de la abstracción. De modo similar actúa Serra con el caucho en *Belts* (**fig. 31**): dispone horizontalmente las tiras de caucho y las deja caer imponiendo su forma por acción de la gravedad. Y explica: “cuando tuve en mis manos el caucho lo corté en grandes cintas y las colgué utilizando la pintura como subtexto.”⁵⁰⁷ Él mismo establece un paralelismo con la obra de Pollock por su disposición, sin embargo no vio hasta veinte años más tarde la película de Hans Namuth sobre Pollock, también considera que es una “deuda” con Oldenburg la idea de colgar algo.

El *dripping* de Pollock resultaba una subversión contra el academicismo. Para los estudiantes de la época como Serra, Pollock subvertía toda norma, hacía exactamente lo que los profesores decían que no se debía hacer “dejar gotear el pincel.”⁵⁰⁸ Tanto de Pollock como de Oldenburg, Serra acoge la idea del empleo de la gravedad como recurso para construir una forma, para permitir de un modo

⁵⁰⁷ R. Serra, G. Insausti, *op.cit.*, p. 421.

⁵⁰⁸ *Ídem*

azaroso que las cosas se estructuren por sí mismas en el espacio. Coetáneamente, en el año 1967, Morris comienza a trabajar con los fieltros, de nuevo los materiales industriales dóciles atraen a esta generación de artistas.



fig. 35. Claes Oldenburg, *Floor Burger*, 1962



fig. 36. Claes Oldenburg, *Giant Soft Fan*, 1966-67

Entre los artistas que incluye Serra en su generación -Bruce Nauman, Eva Hesse, Robert Smithson e incluso Warhol-, destaca Serra un rasgo distintivo y cercano a *lo informe*: todos ellos rompían con la autoridad del objeto, con la idea de objeto pulido, perfecto, elitista y aurático. Tanto Judd como LeWitt, parodiaban la línea moderna más que romper con ella, afirma Hal Foster en la entrevista.⁵⁰⁹ Y es cierto que hay un exceso de atracción por lo realizado con la máquina, un anhelo por construir “el objeto más brillante, más veloz.”⁵¹⁰ De hecho, este sector del minimalismo más puro pensaba que el lenguaje iba a suplantar la percepción del objeto, es más, añade Foster: “[...] y quizá también iba a suplantar al proceso, al experimento y al juego: «La idea es la máquina que hace el arte», ese lema podía suplantar muchas cosas.”⁵¹¹

En la misma dirección los textos de Morris vinculados a la *gestalt* y a la fenomenología abandonan paulatinamente esta idea para abrirse hacia lo *informe*, lo gravitacional en el caso de Serra y lo abyecto con Hesse.

Por otro lado, anteriormente, Flavin atrae la atención de Serra ya que fue el primero en ampliar el contexto, en evaporar el espacio. Su exposición en la Galería Kornblee en 1967 mostraba un espacio creado por el color, donde el objeto había sido eliminado, carecía de relevancia. “Por eso de entre todos los artistas que yo seguía entonces”, cuenta Serra, “Flavin tenía la obra más poderosa en marcha.”⁵¹² Su concepción de la obra en una unificada instalación de escultura y arquitectura, expande el concepto de escultura, disuelve el objeto e inunda el espacio. De igual modo, la exploración del espacio, el disolver la materia, están presentes en Flavin y Nauman.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 423.

⁵¹⁰ *Ídem*

⁵¹¹ *Ídem*

⁵¹² *Ibidem*, p. 424.



fig. 37. Dan Flavin, *Greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*



fig. 38. Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970



fig. 39. Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970

En la obra de Richard Serra encontramos siempre esa dialéctica entre escultura o instalación y, aunque él se defina como escultor, en el lenguaje del arte ha quebrado la noción de escultura o quizás el molde era demasiado estrecho, es decir, la idea de escultura era excesivamente constreñida, ceñida. Serra entiende

el espacio como algo abiertamente fluido, y la escultura es aquello a través de lo que se experimenta el espacio.

La obra de Serra está desprovista de uniones, soldaduras o armazones internos, sus puntales siguen esa lógica de lo que se sostiene por sí solo, y en ese sentido es liberador para la noción histórica de escultura siempre atada, adosada, a lo arquitectónico.

El interés por el material sin alteraciones, por el material como unidad disponible para reutilizar, es otra cualidad significativa. Por ello Carl Andre atrae la atención de Serra, el uso del ladrillo como bloque es significativo de esa humildad de los materiales, al igual que lo valoran Smithson, Nauman o Hesse.

Mientras Carl Andre distribuía sus módulos horizontalmente, Serra los erigía por el espacio. “[...] Su afirmación escultórica,” explica Foster, “de activar así el espacio ambiental, llevaba también en potencia a *dissolver* la escultura en ese espacio, en un espacio de proceso, movimiento y tiempo.”⁵¹³

Así, comenta Serra su idea de percepción del espacio y el tiempo:

“Los jardines abren un campo perceptual. Me hicieron volver a plantearme el campo indiferenciado de Pollock y Ehrenzweig. Es muy importante el tiempo del campo y tu movimiento a través de él: es un tiempo físico. Está comprimido o dilatado, pero siempre articulado. A veces se cierra hasta el detalle, pero siempre vuelves al campo en su totalidad.”⁵¹⁴

⁵¹³ *Ibidem*, p. 427.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 428.

15. Caos / No-caos: Eva Hesse

15.1. El yo

Eva Hesse tuvo la decisión y la intuición para desarrollar una investigación escultórica, que había nacido desde su *gouaches* y sus pinturas, y llevarla a un terreno incierto donde la forma se debatía en una eterna dialéctica entre lo apolíneo y lo saturnino, entre el caos y el orden, entre lo vulnerable y lo establecido. Hay un sin fin de campos opuestos que definen su pensamiento y práctica, y esta es una de las más enigmáticas cualidades que la definen a ella, a Eva Hesse, como persona y artista. Lucy Lippard señala tempranamente este carácter antitético describiéndola con los siguientes términos: “dureza/suavidad, rugosidad/tersura, precisión/azar, geometría/forma libre, fuerza/vulnerabilidad, superficie «natural»/construcción industrial.”⁵¹⁵

Situarse en el filo es inquietante, y en muchas ocasiones frustrante, pero Eva Hesse quiso trabajar ahí, como determinación para adquirir conocimiento sobre ella misma y sobre sus obras, pues son la misma cosa, como dice Lucy Lippard en su magnífico catálogo de 1992. Conocer su obra es conocer a Eva Hesse. El espíritu de su trabajo, descrito ya en 1966 como “a la vez fuerte y vulnerable, tanteante y expansivo”⁵¹⁶, lo asemeja su madrastra como a una descripción de la misma Eva Hesse pues la crítica de su obra y su personalidad coinciden plenamente. Ella misma expresa: “[...] yo creo que el arte es una cosa total. Una persona total que hace una contribución. Es una esencia, un alma, y esto es de lo que se trata... En mi fuero interno, el arte y la vida son inseparables.”⁵¹⁷

⁵¹⁵ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 504.

⁵¹⁶ Lucy R. Lippard, “Eva Hesse, El círculo”, *Art in America*, Vol. 59, nº 3, Mayo-Junio 1971. En: Richard Armstrong, Richard Marshall, *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975 [Texto impreso]: [exposición]: Madrid, 23 de mayo-31 de julio 1986, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, op.cit.*, 1986, p. 121.

⁵¹⁷ Cindy Nemser, “Una entrevista con Eva Hesse” *Artforum*, Vol. 8, nº 5, Mayo 1970. En: R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.* p. 113

Para llegar a esta simbiosis entre su obra y su yo, Hesse realiza una constante búsqueda, una indagación en su propio ser, que se basa precisamente en tener plena conciencia de sí misma, una ardua labor de aceptaciones y de enfrentamientos interiores para, a continuación, despojarse de todos esos sentimientos contrapuestos. En un escrito en su diario de 1964 así afirma:

“Lo que esencialmente le hace falta a la mujer para hacer cosas grandes es el olvido de sí misma; pero para olvidarse es antes que nada necesario estar firmemente convencida de haberse encontrado así misma ahora ya y para el futuro.”⁵¹⁸

Este es un largo camino de indagación personal que Hesse ejecuta al margen de las pautas estéticas del momento; es decir, mientras los artistas minimalistas en boga se dedican a impersonalizar el sujeto y la obra desarrollando lo neutro y lo específico del objeto, Hesse se sumerge en el yo del expresionismo con el azar y la intuición como guía. Max Kozloff, en su artículo *9 En un almacén*, lo define como una ausencia de prejuicio formal e indiferencia hacia el estilo y es que, en realidad, reinaba una actitud liberadora.

Desde su fuerte creencia en la unión entre arte y vida sitúa su pensamiento y práctica, su interés radica en ahondar en una totalidad donde no se pueden desligar los elementos, arte y vida son inseparables al igual que la forma, la composición, la luz... Así, su actitud ante el arte es sumamente abierta donde su única guía es la voluntad por trabajar y así lo expresa:

“Estoy interesada en resolver un factor desconocido del arte y un factor desconocido de la vida. No se puede separar como idea o como composición o como forma. No creo que el arte se pueda basar en esto. De hecho mi idea es ahora contrarrestar todo lo que he aprendido o todo lo que me han enseñado sobre estas cosas,

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 121.

encontrar algo que es inevitable, que es mi vida, mis sentimientos, mis pensamientos.”⁵¹⁹

15.2. Orígenes del mito

Eva Hesse arrastró un duro pasado que, tras su muerte, se constituyó en mito de artista. Nacida en la Alemania nazi tuvo que huir con dos años del país, ella y su hermana fueron enviadas fuera en tren y dos meses más tarde se juntaron con sus padres. Tras un breve período en Londres emigraron a Nueva York. Su madre se murió cuando ella tenía diez años.

Realizó sus estudios en la Universidad de Yale donde fue alumna de Josef Albers quien, como profesor de la Escuela de la Bauhaus en Weimar y en Dessau, no sólo desarrolló las teorías sobre la forma y el color estudiando la interacción cromática entre cuadrados de distintos colores organizados concéntricamente en la superficie del lienzo, sino que llevó el especial método pedagógico de la Bauhaus a América. Así influenció en toda una generación de artistas americanos entre 1950-60 como John Cage, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Ray Johnson, Susan Weil, Donald Judd y Merce Cunningham, Richard Anuszkiewicz, Richard Serra y Eva Hesse.

Posteriormente Hesse regresa a Alemania, donde tiene contacto con el movimiento *Fluxus* del momento, conoce las corrientes europeas en auge y realiza una exposición en Düsseldorf en agosto de 1965. Su regreso a Nueva York marca un decidido cambio en su obra, alentada por sus amigos comienza a “refinar y

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 112.

clarificar sus formas y, simultáneamente, a generalizar considerablemente las emociones provocadas por éstas.”⁵²⁰ De este modo se sumerge en un lenguaje de asociaciones viscerales y eróticas como ella misma describe a su amigo Sol Lewitt sobre la obra *Ringaround Arosie* (fig. 40): “parece un pene y un pecho, pero está bien.” El título proviene de un juego de palabras de una canción infantil popular y rinde homenaje a su amiga Rosalyn Goldman recientemente embarazada.

En su viaje a Europa, conoce a Haacke, Meret Oppenheim y a Tinguely. Visita el retablo de Isenheim, obra maestra del pintor alemán Matthias Grünewald, y a su vez conoce el *Stedelijk* Museum; viaja a Mallorca, París, Roma, Florencia, Zurich e incluso se traslada a Düsseldorf para asistir a la inauguración de Robert Morris.

En 1966 participa en la muestra *Stuffed Expressionism* en la Graham Gallery. En septiembre presenta *Metronomic irregularity* en *Eccentric abstraction*, a continuación participa en otras destacadas exposiciones como *Anti-Form* en John Gibson Gallery, *Anti-Illusion: Procedures and materials* en el Whitney Museum, *A plastic presence* en Jewish Museum y en *Nine at Castelli* en Leo Castelli Warehouse.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 121.



fig. 40. Eva Hesse, *Ringaround Arosie*, 1965

15.3. El Color como gravedad

La lucha de Hesse para desarrollar el potencial expresivo y constructivo comienza con la pintura y contra Josef Albers,⁵²¹ la rigurosa pedagogía de Albers caracterizó su uso del color. La planificada degradación del color la utiliza en sus pinturas, primeras esculturas y en pinturas relieve. En *Hang-up* (fig. 41) la obra está construida en base a un marco pictórico que se despliega hacia afuera mediante un flexible tubo que abraza y tensa el espacio negativo, el color gris del marco ha sido minuciosamente degradado. La obra no deja de establecer un discurso irónico lleno de contradicciones. El propio título, *Hang-up* (colgar), juega con el lenguaje pues alude tanto al hecho de colgar e instalar una pintura como a una preocupación psicológica. *Hang-up* es su primera pieza para alcanzar el "absurdo o sentimiento extremo"⁵²² en el que sitúa sus piezas tras enfrentar al espectador a una oposición de extremos, en este caso a términos opuestos como pintura y escultura, espacio real y espacio representado, oscuridad y luz, expansión y limitación.⁵²³

En sus pinturas y relieves anteriores se puede observar esta disposición de elementos, semi-arcos que se expanden hacia el espacio del espectador como, por ejemplo, en *Oomamboomba* (fig. 42). Así mismo, en la obra se aprecia la influencia de Albers; el arco rojo que sobresale hacia fuera, al igual que en *Hang-Up*, se encuentra pintado con una degradación de valor de tal modo que el rojo retrocede o avanza en el espacio, se oscurece o se aclara en su forma, es decir, está modelado como si de una escultura se tratara con la luz como fenómeno natural que le da volumen y profundidad. En otras ocasiones la gradación es más

⁵²¹ Eva Hesse et ál. (ed), *Eva Hesse: Ivam Centre Julio González, 10 febrero-4 abril 1993*, Valencia, Ivam, 1993, p. 29.

⁵²² «Hang Up | The Art Institute of Chicago», s.d., en: <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/modernwing/artwork/71396>

⁵²³ Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 66.

oscura en lo alto, como en *Ennead* (fig. 43), dando la impresión de que la gravedad ha sido invertida. Esta obra es una continuación de *Ishtar*, en ella la dicotomía entre lo sistemático y el azar de la gravedad se reflejan. Las formas surgen de un orden establecido desde el plano vertical de la pared y, desde ellas, las cuerdas caen desordenadamente como una melena. Hay cierto sentimiento de dolor y de tridimensionalidad forzada pues no deja de ser un relieve que se transforma en instalación azarosa, siempre diferente, que se posa en la pared opuesta abriéndose hacia el espacio. El uso del color, el marrón, también le dota de dramatismo. El título, *Ennead* (Enéada), alude al conjunto de nueve dioses que conforman la cosmogonía de Heliópolis, la mitología de Egipto está presente igualmente en las obras de *Laocoon* e *Ishtar* ya que extrae nuevas ideas para sus títulos del tesoro que le proporciona Mel Bochner.

Lucy Lippard describe cómo recopila ideas y definiciones gracias al tesoro, lo que le proporciona una amplia variedad de acepciones que le ayudan a concretar sus ideas. El método adoptado durante años la describe a ella como una gran lectora pero también como una estudiante rigurosa. Así recuerda Rosalind Krauss que llega a ser la alumna predilecta para Josef Albers, por ejemplo, en torno a la idea de “movimiento circular,” recopila el siguiente listado:

“Circunnavegación / circunflexión / circuito / evolución / circuir, giro, convulsión / vórtice, *maelstrom*, vertiginoso, vértigo / virar, declinar la brújula, girar / envoltura, evolución, inversión / círculo; cordón, cintura, cestodo, baldaquino / (circularidad compleja), convulsión, involución, ondulación, sinuosidad / serpentín, laberinto / oville, hilo, bobinar, entretejer, ondulado / meandro, mella, contorsión / enrevesado; laberíntico / dentro y fuera / excéntrico.”⁵²⁴

⁵²⁴ R.E. Krauss, *El inconsciente óptico*, op.cit., p. 328.



fig. 41. Eva Hesse, *Hang Up*, 1966



fig. 42. Eva Hesse, *Oomamaboomba*, 1965



fig. 43. Eva Hesse, *Ennead*, 1966

15.4. Lo absurdo

En la Exposición de *Eva Hesse Chain polymers* en la Fischbach Gallery en 1968 (fig. 44), las obras suscitan impresiones sobrecogedoras pues Hesse presenta sistemas formales que han sido desprovistos de su estabilidad geométrica y que se hunden en un caos convulsivo. La escultura abierta y sin núcleo se muestra exenta de rigidez formal pues, pese a la solidez de la forma geométrica, la tersura del material blando y maleable desordena la forma. Hesse altera el orden lógico de la escultura moderna y su lenguaje, de hecho, afirman Hilton Kramer y John Perreault, las obras evocan “una especie de geometría desmoralizadora.”⁵²⁵ Del mismo modo, Mel Bochner explica en la entrevista con Joan Simon, la índole del inédito territorio conceptual en el que sitúa al espectador, “un espacio emocional, psicológico y físico nuevo.”⁵²⁶

La obra de Eva Hesse no sólo es innovadora formalmente, sino que también es psicológicamente perturbadora ya que las obras:

“[...] al pervertir sutilmente el orden conocido y el lenguaje sintáctico de la escultura moderna, estas obras perturban nuestras referencias habituales (vertical/horizontal, visual/táctil, orgánico/sintético, fuera /dentro, fragmento/totalidad).”⁵²⁷

⁵²⁵ *New York Times*, 23 noviembre, 1968, citado en: Eva Hesse *et ál.* (ed.), *op.cit.*, p. 9.

⁵²⁶ Mel Bochner, transcripción de entrevista realizada con Joan Simon para el film *Four Artists* (Eva Hesse, Bruce Nauman, Susan Rothenberg y Robert Ryman) producido por Michael Blackwood, citado en: *New York Times*, 23 noviembre, 1968 y citado a su vez en: Eva Hesse *et ál.* (ed.), *op.cit.* p. 9.

⁵²⁷ *Ídem*

Y este es uno de los grandes retos a los que se enfrenta su creación, consolidando el significado desde el absurdo. Pues siempre se sitúa entre opuestos, entre lo sólido y lo líquido, dejando al espectador con la desalentadora tarea de recomponer lo absurdo del enigma planteado pues la perfecta geometría se descompone matéricamente por inercia del azar.



fig. 44. *Eva Hesse: Chain Polymers*, exposición en Fischbach Gallery, 1968

15.5. La repetición obsesiva

En muchas ocasiones utiliza como estrategia la repetición, un recurso muy minimalista que ha sido desvirtuado por la acción de su *yo*. Las retículas, las expansiones en serie, se pervierten mediante el juego al que somete a las piezas en su proceso creativo, donde deja latentes las propias cualidades del material. El látex, con su dúctil forma y su color amarillento, envuelven al objeto en una textura táctil; la seria y geométrica repetición se ve desvirtuada, traída al terreno de lo irracional. En su estrategia, la creación se deja llevar hacia el cosmos del juego donde sin aparentes fronteras la artista produce sus objetos. En ellos, lo corpóreo y lo obsesivo asoman, es decir, las piezas tienen una dogmática referencia al cuerpo, emanan partes antropomorfas bien porque son objetos que han estado en contacto con el cuerpo, bien porque reaparecen como fragmentos deslocalizados de éste. Así las “fantasías, deseos y pulsiones”⁵²⁸ se manifiestan como excéntricas abstracciones como define Lippard.

En otras opiniones, como Anne C. Chave, la artista refleja su herida, su existencia (como refugiada nazi y con el suicidio de su madre), a lo que se suma su trágica muerte a los 34 años a causa de un tumor cerebral. Otros críticos como Anne Wagner subrayan la revocación que Hesse realiza sobre los signos que determinan la diferencia sexual, situando su *yo corporal* “como una combinación cuasi-infantil de pulsiones en conflicto y objetos parciales”,⁵²⁹ lo cual tiene una mayor lógica considerando su deseo de mantenerse al filo entre opuestos. Mignon Nixon también recoge esta ambigüedad de sus objetos y subraya precisamente esa capacidad para las asociaciones biosexuales, es decir, lleva más allá de la mera alusión sexual e incorpora también la alianza con el mundo de la naturaleza, como

⁵²⁸ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 502.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 504.

se aprecia en los términos: inseminal, germinar, diseminar... De nuevo, Hesse se sitúa en ésa dialéctica entre opuestos.

El empleo de la repetición no es sólo un modo de trastocar la estética minimalista, es también un recurso de exageración al igual que las tácticas publicitarias donde la repetición es el medio para enfatizar el significado, como se observa por ejemplo en *Expanded expansion* (fig. 45) y *Sans II* (fig. 46). Ella misma expresa en la entrevista con Cindy Nemser:

“[...] Si algo es significativo, tal vez sea más significativo dicho diez veces. No se trata de una opción estética. Si algo es absurdo, es mucho más exagerado, más absurdo, si se repite... No creo hacerlo siempre, pero la repetición amplía, o incrementa, o exagera, una idea o un propósito en un planteamiento...”⁵³⁰

⁵³⁰ Cindy Nemser “Una entrevista con Eva Hesse” *Artforum*, Vol. 8, n° 5. Mayo 1970. En: Richard Armstrong, Richard Marshall, *op.cit.*, p 113



fig. 45. Eva Hesse, *Expanded expansion*, 1969



fig. 46. Eva Hesse, *Sans II*, 1968

15.6. Caos estructurado como no caos

En muchos sentidos, Hesse tuvo una gran intuición al vislumbrar antes de tiempo cuestiones científicas relacionadas con mecanismos complejos de la naturaleza y del universo, como subraya Mel Bochner. La complejidad y la radicalidad de su pensamiento se recogen en la entrevista de Cindy Nemser, cuando Eva Hesse se refiere a su obra como ordenada pero no ordenada. Caos estructurado como no caos. Estos planteamientos los ejecuta desde su proceso creativo, donde ella se auto-impone una honradez desde la que trabajar, respetando las cualidades abstractas del material. Por ejemplo, en *Accesion III* (fig. 47), articula un cubo traslúcido rígido y suave. El frío y rígido cubo abstracto minimalista se cubre con un interior de cabello de animal, construido con flexibles tubos de plástico que se insertan en el cubo. El contraste de materiales recuerda a la surrealista taza cubierta de pelo de Meret Oppenheim, *Object (Le Déjeuner en fourrure)* (fig. 48). Este carácter de contraste entre elementos no sólo es una cualidad de Hesse, sino que también la subraya Lippard en *Excentric abstraction*. En su desarrollo, Hesse asume una lógica fluida de trabajo, basada en la voluntad y en la libertad. Por ejemplo, como se aprecia en la muestra *Eva Hesse: Chain Polymers* (fig. 44), trabajaba directamente con la luz y hacía de la luz un medio escultórico, libertad ésta que sólo se puede tener si se rehúsa de todo prejuicio estético o formal, de los que Eva ya se había desprendido, y, así, expresa:

“No hay una norma. No quiero guiarme por normas. Por eso mi arte podría ser muy bueno, porque no tengo miedo. Podría arriesgarme... Mi actitud hacia el arte es sumamente abierta. No es en absoluto conservadora: nada más que libertad y voluntad de trabajar. Estoy realmente en el borde del precipicio...”⁵³¹

⁵³¹ *Ibidem*, p. 112.



fig. 47. Eva Hesse, *Accesion III*, 1968



fig. 48. Meret Oppenheim, *Object (Le Déjeuner en fourrure)*, 1936

15.7. Proceso y fluidez

Cuando Hesse regresa a Nueva York se sumerge en un proceso fluido a través del material y su manipulación, donde una acción le lleva a otra. En este momento Hesse deja la concepción de la obra como un evento exento y queda inmersa en el *continuuus* del trabajo. El resultado son obras que se encaminan unas detrás de otras en una investigación de su propio principio transformador de modo antropológico, es decir, flujos, pulsiones, como si el motor del cambio viniera dado por el propio cuerpo, por su yo. Y es cierto que ella revierte en sus objetos estas connotaciones psicológicas, pues no son meras alusiones corporales sino que describen estados. La investigación se basa, precisamente, en la disparidad a la que somete la forma en su taller, como se aprecia en muchas piezas que surgen de un planteamiento formal, geométrico, y se transforman en un enredo, en confusión y caos. Y así declara: “Siempre he opuesto el contenido a la forma o la forma a la forma. Siempre hay divergencia...”⁵³²

En este aspecto, su obra tiene mucha relación con la lógica de *Some Notes on the Phenomenology of Making* de Robert Morris, pues se interesa por el principio de transformación. El aprovechamiento de la gravedad y el azar controlado han sido un procedimiento, subraya Morris, compartido por muchos artistas en el proceso de interacción de los materiales:

“[...] emplear el azar en un número infinito de modos para estructurar las relaciones de construir en lugar de ordenar, o de permitir que la gravedad configure o complete alguna fase del trabajo, todos esos diversos métodos implican lo que únicamente admite el nombre de la

⁵³² *Ibidem*, p. 113.

automatización y hacen posible la deconstrucción del proceso de fabricación de la obra acabada.”⁵³³

Desde el azar Hesse, inmersa en la lógica de los flujos del material, yuxtapone materiales cambiantes como el látex, la fibra de vidrio y materiales de hospital, como tubos y vendas, que remiten al cuerpo. Significativamente, la enfermedad siempre estuvo presente en su vida y también, con ella, el deseo de sanar. Quizás, desde esta visión pueda recordar al discurso de Joseph Beuys, él como un aviador del ejército, ella como refugiada de guerra. En la obra *Fat Chair* (fig. 49), Beuys emplea grasa y madera, el material informe crea una metáfora del cuerpo humano y su condición de impermanencia. Aunque ambos artistas ciertamente compartan similitudes, difieren en esencia.

Beuys manipula los materiales desde su creencia en las fuerzas de la naturaleza, la transmisión de energía y los estados de transformación. Su obra trata simbólicamente de curar a la sociedad, comenta Mark Rosenthal con motivo de su exposición antológica en la Tate Modern de Londres,⁵³⁴ como por ejemplo en la obra *Das Rudel* (La manada) (fig. 50). Hesse también proyecta la cura de la herida, sus inicios con vendas y tubos así lo denotan, pero hay un afán mayor por despojarse de todo ello a través del conocimiento de sí misma. Ambos confieren a las fuerzas de la naturaleza, al caos y al orden, a sus estructuras, a los fractales..., el poder y la inercia para el desarrollo de su trabajo, bien social como Beuys, bien personal como Hesse.

⁵³³ Robert Morris, “Some Notes on the Phenomenology of Making”, *Artforum*, VIII, abril 1970, citado en: Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna, op.cit.*, p. 266.

⁵³⁴ Ediciones El País, «La Tate Modern recupera el mundo herido que Beuys reflejó en su obra», *EL PAÍS*, febbraio 4, 2005, http://elpais.com/diario/2005/02/04/cultura/1107471602_850215.html



fig. 49. Joseph Beuys, *Fat Chair*, 1964



fig. 50. Joseph Beuys, *Das Rudel* (La manada), 1969

El proceso de la obra se convierte en un ente fluido en equilibrio, donde Hesse busca e investiga. Así, la lógica de flujos está basada en tres aspectos: la repetición como estructura que conforma el *cuerpo sin órganos*, como se aprecia en obras como *Expanded Expansion*; la continuidad que se da en el proceso de trabajo donde una operación lleva a otra, como en *repetition Nineteen I y III* (fig. 51 y fig. 52); y el tercero es el deseo que provoca la creación del producto u objeto. Ella misma manifiesta su impulso por el descubrimiento:

“Estoy tan absorbida por los problemas estéticos. Pero deseo tenderme hacia el pasado... deseo dar una mayor significación a mi arte. Deseo extender mi arte tal vez a algo que todavía no existe...”⁵³⁵



fig. 51. Eva Hesse, *Repetition Nineteen I*, 1967

⁵³⁵ R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, p. 114.



fig. 52. Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968

Las transformaciones que emplea para incorporar los materiales implican descubrimientos estructurales como la síntesis entre pintura acrílica, papel maché, cuerda y tubo de fontanería de *Laocoon* (fig. 53); la superposición de látex y fibra de vidrio como en *Contingent* (fig. 54); o el simple apilamiento de elementos verticalmente contra la pared de *Accretion*. En la producción de la obra adopta el proceso de fundición-laminado, acumulando capas de material como en el caso del látex, o el proceso de fundición-moldeado a través del uso de un molde. De esta manera tan cercana, “confiere a sus objetos una imaginaria antropológica, como si la atención a ese cambio inicial del material bruto al proceso la introdujera en un espacio escultórico él mismo sumamente arcaico.”⁵³⁶

⁵³⁶ R.E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, op.cit., p. 267.

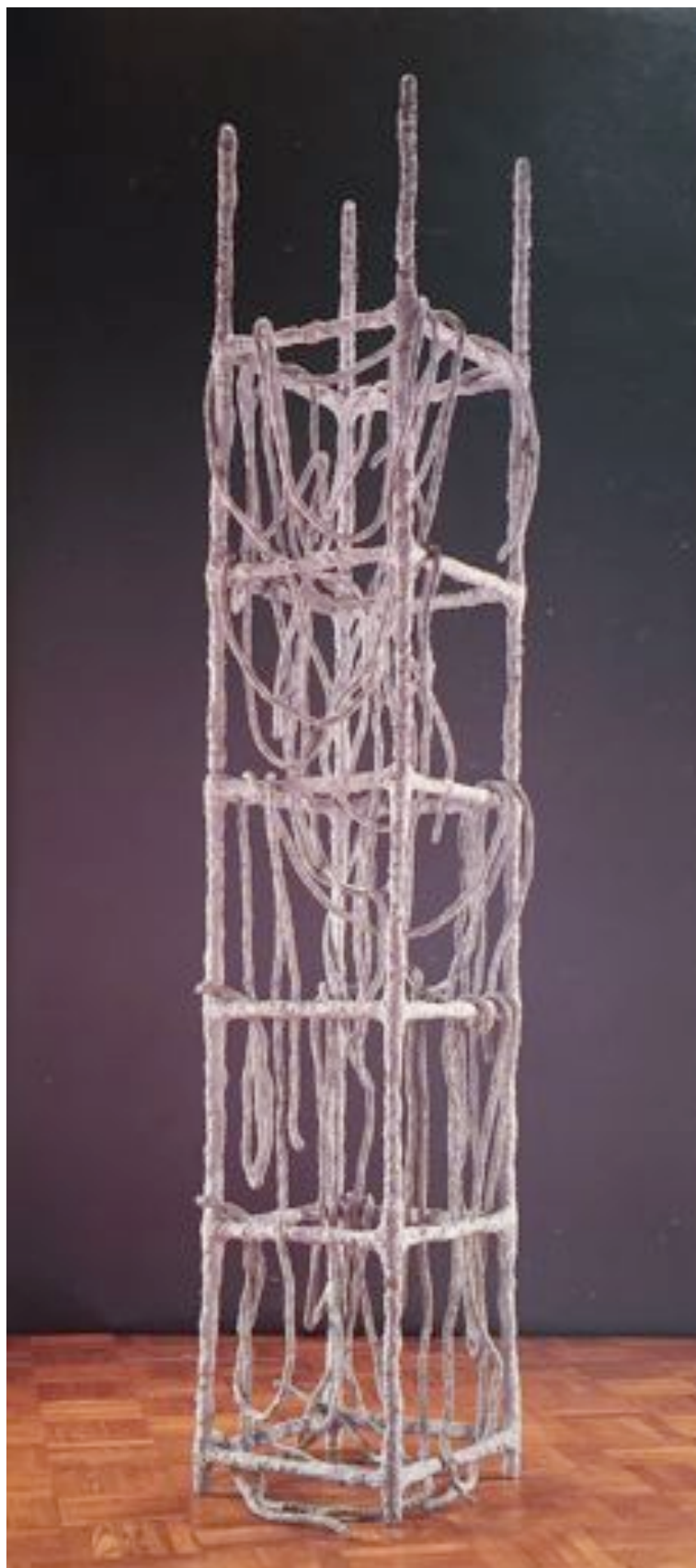


fig. 53. Eva Hesse, *Laocoon*, 1966



fig. 54. Eva Hesse, *Contingent*, 1969

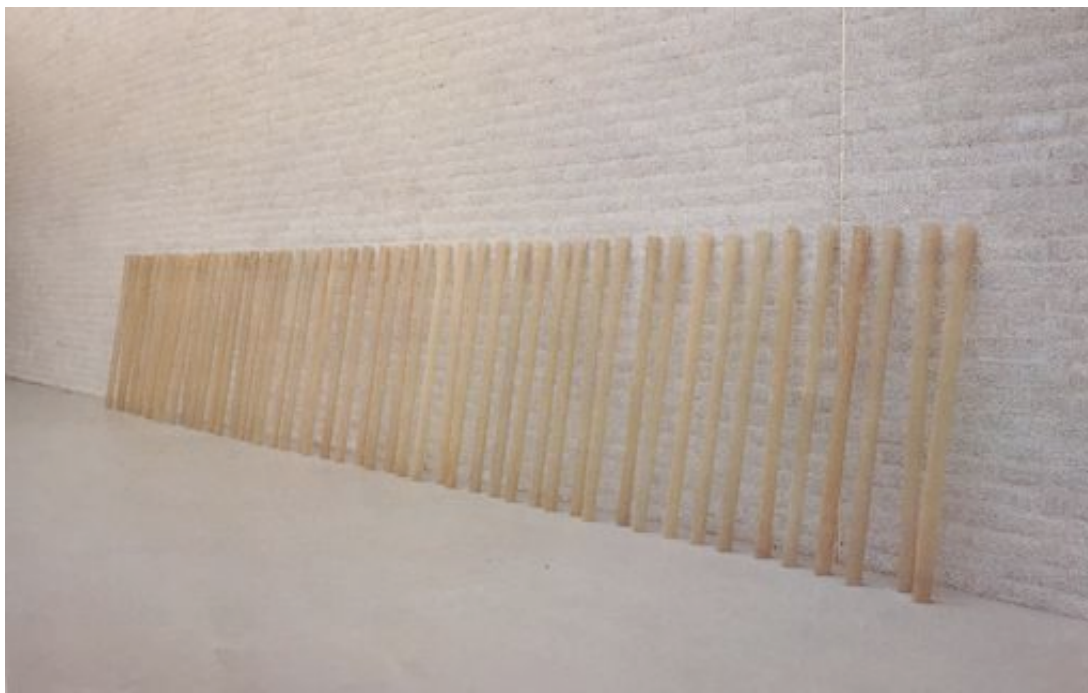


fig. 55. Eva Hesse, *Accretion*, 1968

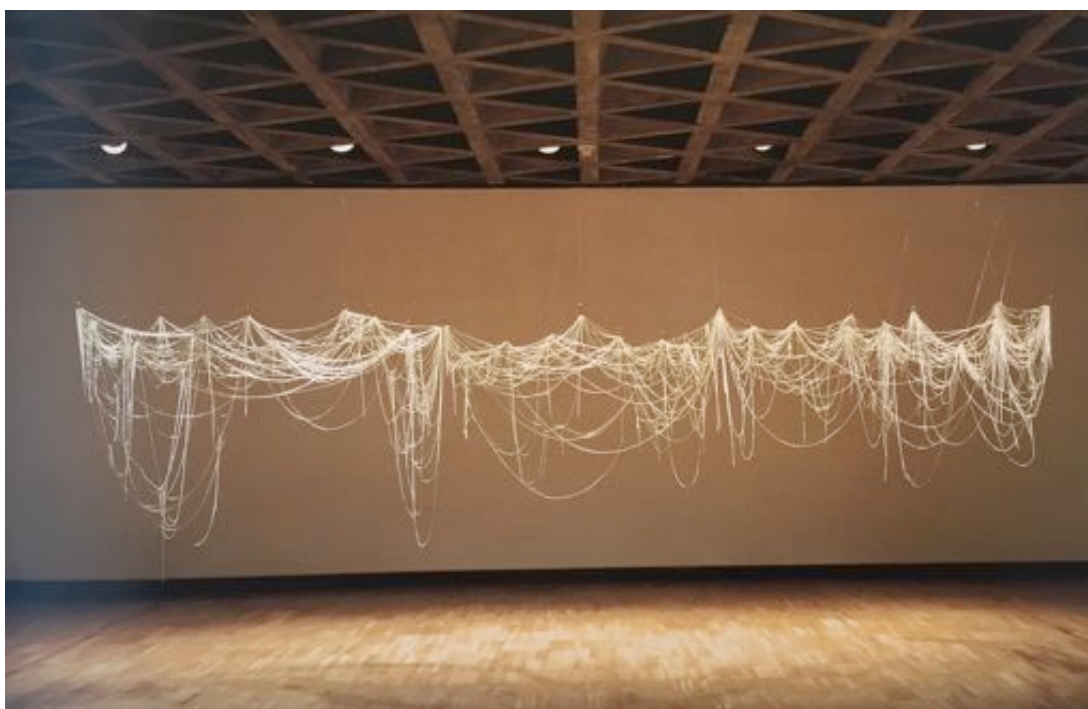


fig. 56. Eva Hesse, *Right After*, 1969

15.8. La ligazón, la suspensión, la dispersión

El descubrimiento de la lógica fluida del proceso es siempre un acercamiento a Pollock. Así, en *Right After* (fig. 56) y en su última versión *Untitled* (fig. 57), las obras están construidas según su pensamiento, ya que “el caos puede estructurarse como un no caos”, como afirma Hesse, “cosa que sabemos desde Pollock...”⁵³⁷ Tan explícita afirmación no deja de ser revolucionaria, ya que implica a Pollock en la lógica fluida del proceso que deriva en un caos / no-caos, en una situación ordenada pero no ordenada. Un descubrimiento que ahora se considera una verdad básica de la naturaleza como recogen la *teorías del caos*, que estudia desde distintas áreas las matemáticas, la física y otras ciencias, ciertos tipos de sistemas complejos y sistemas dinámicos que Hesse empieza a dar forma.

Así mismo, la artista se anticipa también a la *teoría de fractales*; se aprecia en la muestra *Eva Hesse: A retrospective* de 1992, en Yale University Art Gallery, en New Haven. Igualmente, señala Mel Bochner, se dejan intuir la *Teoría de las cuerdas* o lo que los físicos denominan *Espacio de cuerdas*. Es decir, encuentra una estructura de funcionamiento interna que no es ni racional ni irracional, ni orden ni desorden, sino que viene desde el descubrimiento de las relaciones entre los elementos. Hesse había investigado estos conceptos “no ya mediante la intuición, sino a través de otra forma profunda y muy personal de acceder a las relaciones esenciales entre las cosas.”⁵³⁸

Con la misma libertad juega con el dominio vertical de la pintura, afirma Rosalind Krauss, pues en muchas ocasiones la obra se encuentra suspendida en el aire. Sin embargo, muchas obras se hallan expuestas en el espacio tridimensionalmente pero remiten ópticamente a problemas pictóricos, como se aprecia por ejemplo

⁵³⁷ R.E. Krauss, *El inconsciente óptico*, op.cit., p. 333.

⁵³⁸ E. Hesse *et ál.*, op.cit., p. 47.

en *Right After*. La maraña de cuerdas colgada a la altura de la vista destaca claramente sobre el fondo, Hesse desafía el significado del plano pues instala la pieza frente a él, totalmente frontal, creando una clara figura, un dibujo lineal en tres dimensiones sobre un fondo. Sin embargo, aunque la cuerda circule por el espacio y se extienda por el mismo, como se extendió la instalación surrealista de Marcel Duchamp *One Mile of String* (fig. 58) en la exposición *First Papers of Surrealism* (1942) creando una tela de araña que abarcaba todo el espacio, aquí el significado es otro. Pues Hesse crea una forma sin forma, un cuerpo sin órganos, un ente estático en el sentido de Deleuze y Guattari, un cuerpo improductivo e informe. Y así lo explica Rosalind Krauss:

“Al fin y al cabo el plano pictórico confinado y aislado, opera como el espejo descrito por Lacan, devolviendo al sujeto el reflejo de *Prägnanz*, la imagen allanadora de la organización y el orden propios de la buena *gestalt*, de esa *gestalt* siempre presente en potencia y que, con su reflejo, garantiza al sujeto de la visión un control lógico y visual de un orden concomitante. Será este mismo plano el que sustituya Hesse. En lugar de dicho plano, el soporte implícito de las imágenes de Hesse es el cuerpo sin órganos.”⁵³⁹

Y éste es la dialéctica de Hesse, pues sustituye el plano pictórico por un cuerpo increpado. La subversión del plano pictórico y la forma, que no es forma, son las dos características esenciales de la pieza, pero también la idea de dibujo en el espacio, pues la obra se construye como un dibujo lineal en el espacio, como Picasso, Julio González y David Smith. Por otro lado, la disposición de la obra se enmarca dentro del discurso de la *Anti-forma* de Morris con sus apilamientos de fieltro, el azar incontrolado de Barry Le Va (fig. 59 y fig. 61) y de Alan Saret (fig. 61). Hesse controla premeditadamente el caos y el azar, y dispone los ganchos que como anzuelos sujetan el hilo creando sensuales curvas. Un acto en el que

⁵³⁹ R.E. Krauss, *El inconsciente óptico*, *op.cit.*, pp. 336–337.

ella misma muestra los flujos de deseo, “con una ingeniosidad tipo Beckett, mucho más «absurdo».”⁵⁴⁰



fig. 57. Eva Hesse, *Untitled (Rope Piece)*, 1970

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 336.



fig. 58. Marcel Duchamp, *One Mile of String*, 1942



fig. 59. Barry Le Va, *Distribution piece*, 1968

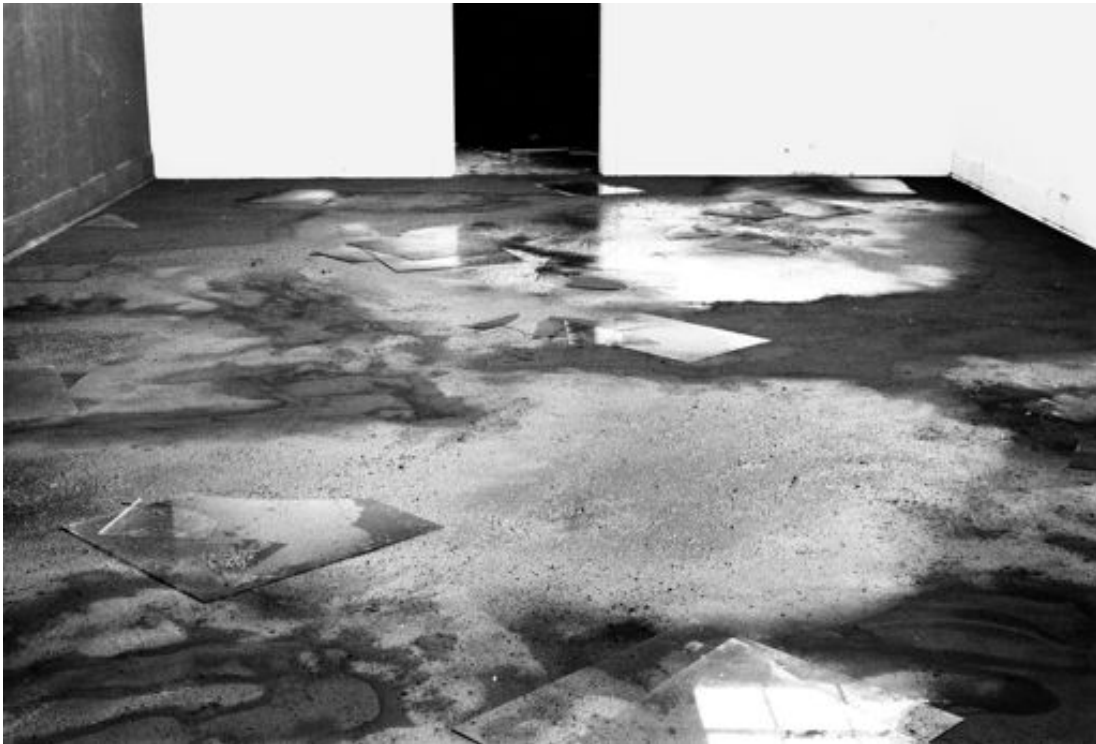


fig. 60. Barry Le Va, *Room 2*, 1969

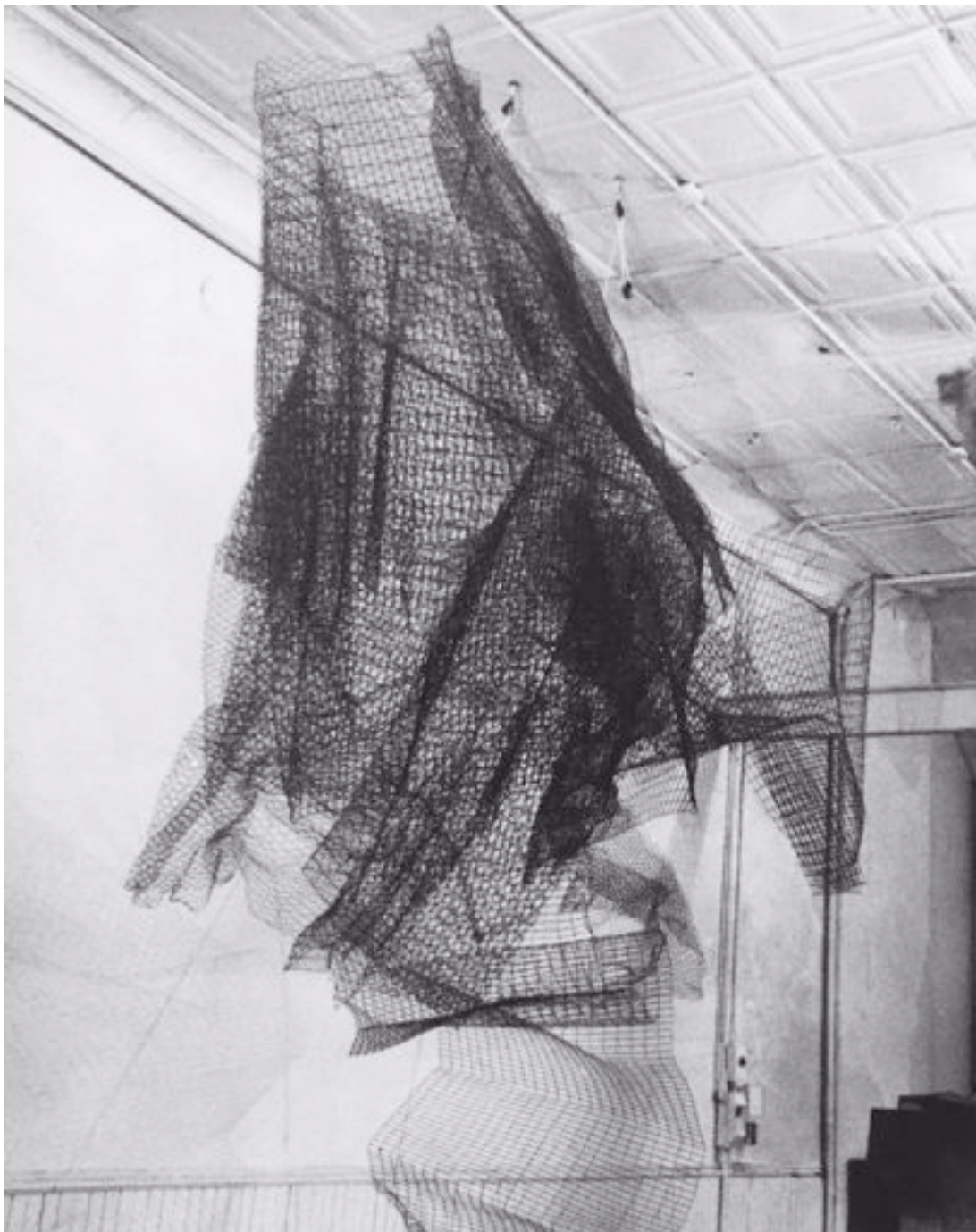


fig. 61. Alan Saret, *Granite's Ethers Rise in Smoke*, 1969-70

15.9. Lo performativo

Tanto Eva Hesse (fig. 62), Yayoi Kusama como Louise Bourgeois (fig. 63) se complacen en posar ante la cámara con sus objetos en una actitud jovial, de complicidad y de dominación. En un acto performativo, interactúan con estos objetos blandos que, al mismo tiempo, atraen y repelen pues alteran el significado del objeto erótico y del cuerpo. Los objetos blandos, forrados, pintados y colgantes anuncian un contenido de nuevo inquietante.

Louise Bourgeois desarrolla ya en sus primeros dibujos *Femme-Maisons* (Mujeres-Casa) la idea de cuerpo fragmentado, como un refugio expuesto a los males. Estos fragmentos señalan lo que el psicoanálisis denomina “«objetos parciales», es decir, partes del cuerpo, como el pecho femenino, que los impulsos separan para hacerlos exclusivamente suyos.”⁵⁴¹ En *La Fillette* (fig. 64) de 1968, Bourgeois presenta el objeto en arpillera y látex con una gran carga de ambivalencia, como explican Hal Foster *et ál.*, cuando lo cuelga parece un objeto castrado mientras que cuando lo acuna parece un bebé. Esta ambivalencia de amor-odio dota al objeto de un carácter perverso. El objeto es tomado como un fetiche, “es una apropiación feminista del falo simbólico.”⁵⁴² El desarrollo de esta noción ambivalente se plasma magistralmente en la instalación *La destrucción del padre* de 1974 (fig. 65), Louise Bourgeois presenta una cueva repleta de formas blandas, una guarida que transforma el miedo en trampa, donde “el temor a ser atrapado se convierte en un deseo de atrapar a otros.”⁵⁴³

Entre las primeras esculturas blandas de Hesse se encuentra *Ingeminate* (fig. 67), obra relacionada con un conjunto de piezas colgantes negras (fig. 68) y compuesta

⁵⁴¹ Hal Foster, *et ál.*, *op.cit.*, p. 500.

⁵⁴² *Ibidem*, p. 501.

⁵⁴³ *Ídem*

por dos formas ovales comunicadas por medio un tubo negro. La estética de las piezas, ciertamente desgarbadas, pone de manifiesto “una sensibilidad poética singular y coherente.”⁵⁴⁴ La mezcla de materiales de distinta índole como cuerda, tela, manguera de caucho, látex, hilo, papel-maché y fibra de vidrio da como resultado formas orgánicas que cuelgan de la pared y que siguen la tradición de formas blandas de Oldenburg como *Giant Soft Fan* (fig. 69), donde se da una transformación del objeto máquina a objeto plegable con cierta carga sexual y humor. De igual modo, la colocación de las piezas en estantes, vitrinas y cajas recuerdan las cajas de pasteles de Oldenburg.

Sin embargo, Oldenburg realiza una clara identificación del objeto mientras que Hesse influenciada por el *minimal art*, la repetición y el orden, abstrae el objeto hacia un terreno íntimo. Es notable como subraya Wagner, las estrategias de Hesse, pues toma las premisas básicas del minimalismo (la repetición, la cuadrícula, el uso de la geometría, como el cubo...) y las desarrolla con un lenguaje posminimalista con el uso de la ligazón, la suspensión, la dispersión⁵⁴⁵. En definitiva, emplea hábilmente el lenguaje minimalista pero lo impregna de la condición fluida del arte procesual.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 504.

⁵⁴⁵ *Ídem*



fig. 62. Eva Hesse, *Untitled or Not Yet ("Nine Nets")*, 1966



fig. 63. Rober Mapplethorpe, *Louise Bourgeois*, 1982



fig. 64. Louise Bourgeois, *La Fillette*, 1968



fig. 65. Louise Bourgeois, *La destrucción del padre*, 1974



fig. 66. Louise Bourgeois, *In and Out*, 1995



fig. 67. Eva Hesse, *Ingeminate*, 1965

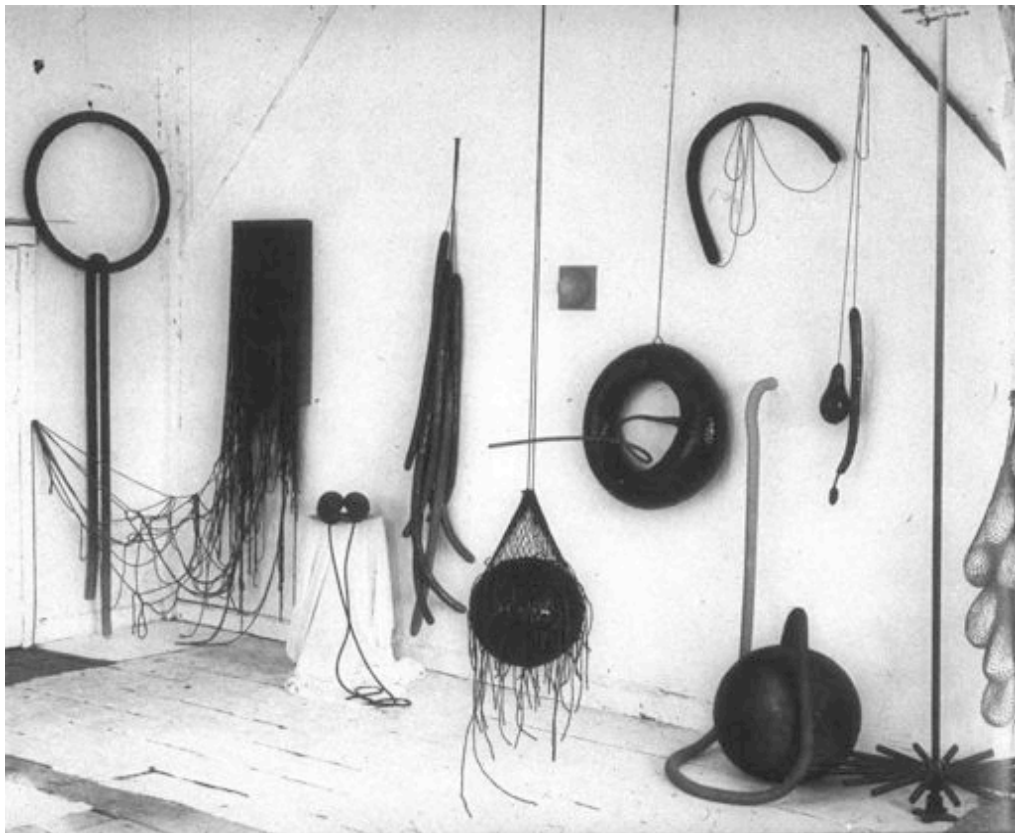


fig. 68. Estudio de Eva Hesse con esculturas de 1965-66



fig. 69. Claes Oldenburg, *Giant Soft Fan*, 1967

15.10. Flujos étereos / flujos informes

Eva Hesse está en la vanguardia, junto a Nauman, Smithson, Viner, Beuys, Dibbets y Long, de lo que luego se denomina *Anti-forma*. Según Lippard, en la exposición *Abstracción excéntrica* en la Galería Fischbach, Eva Hesse y Bruce Nauman anticipan lo que será la *Anti-forma*. En la vertiente más procesual se halla toda una nueva corriente artística que se desmarca por el uso de los materiales fluidos, efímeros e informes.

Un antecedente del uso de lo líquido y lo informe como recurso artístico lo hallamos en Duchamp. En 1926, aparece cubriéndose la cabeza de espuma en un acto que fotografía Man Ray. *Marcel Duchamp au savon* (fig. 70) es una acción performativa en la que el artista se transforma mediante la aplicación de un fluido, pues lo que fotografía es su propia metamorfosis. En el mismo sentido, Bruce Nauman enmascara conscientemente su cara y su torso en cuatro películas *Art Make Up* (fig. 71) en 1967-68. En la obra, Nauman reflexiona sobre el libro *Masa y poder* de Elías Canetti (1970). La obra es un estudio sobre el impacto del contexto en la conducta y las implicaciones de control político que se producen. “Al eliminarse a sí mismo como tema, Nauman aleja su obra de sus preocupaciones personales en el estudio y la lanza, literalmente, al dominio público.”⁵⁴⁶

Nauman también refleja claras influencias de Duchamp en la huella indicial que registra de su cuerpo, de sus manos escribiendo su nombre, del espacio bajo su silla, etc. Aunque sus inicios son escultóricos, el uso del video, el *performance* y la

⁵⁴⁶ Bruce Nauman, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) (ed), *Bruce Nauman*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 32.

instalación le confieren como artista multidisciplinar y heredero de toda esta fluidez transformadora.

Bruce Nauman participa en las muestras de *Nine at Leo Castelli*, organizadas por Morris en 1968, y *Anti-Illusion: Procedures /Materials* en el Withney. El mismo año su obra es seleccionada en *Documenta IV*. En esta época el lenguaje es el recurso más efectivo de Nauman como en la obra *Mi nombre como si estuviera escrito en la superficie de la luna* o *War*. Sus frases escritas con neones son cortas y enfáticas, pero dejan un poso en el espectador. Su obra, en general, se sirve del tiempo como recurso, al igual que en sus corredores o videos, de modo que hay un compromiso experimental y temporal que requiere del espectador. Su propósito es generar conocimiento en torno a nuestras circunstancias reales más que un embelesamiento estético, y ahí radica su importancia, pues no sólo liga su procedimiento con la fenomenología de la percepción o el tiempo sino que desplaza su yo para incluirnos en el *todo*. Su anhelo de crear conocimiento en la sociedad es palpable en obras como *The True Artist Helps The World by Revealing Mystic Truths* (El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas, fig. 72). Con un recurso publicitario y con una estética entre romántica y vulgar propia de un hotel iluminado por neones del *Vértigo* de Alfred Hitchcock, señala Robert Storr, “Nauman ha quebrado el silencio. Al hacer esto, ha ayudado al mundo participándole de verdades del espíritu.”⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ *Ibidem*, pp. 51–52.



fig. 70. Man Ray, Marcel Duchamp au savon, 1926



fig. 71. Bruce Nauman, *Art Make-Up*, 1967-1968



fig. 72. Bruce Nauman, *The True Artist Helps The World by Revealing Mystic Truths*, 1967

De igual modo, Keith Sonnier desafía las nociones preconcebidas de la escultura a finales de los años sesenta mediante la experimentación con materiales industriales y efímeros. En 1968 comienza a usar el neón y el cristal en sus piezas construyendo líneas, arcos, curvas y planos que intervienen el espacio arquitectónico. En las series *Ba O Ba* (fig. 73 y fig. 74) el espacio pictórico ha sido desarticulado en planos de color y líneas que delimitan, a la vez que disuelven, los márgenes de la obra; el espectador puede literalmente entrar en él, pues la obra se articula en el espacio con el plano vertical como soporte.

“Este logro de la obra de Sonnier muestra que los límites de la convención modernista pueden ser traspasados sin sacrificar la fuerza del significado y sin acudir directamente a las convenciones de la pintura modernista en busca de justificación.”⁵⁴⁸

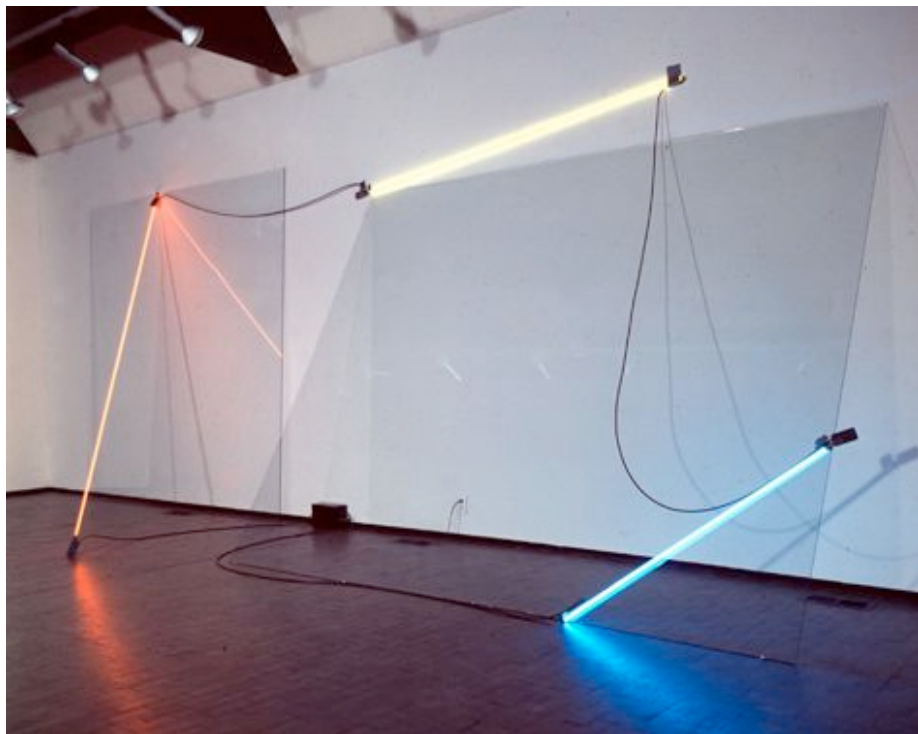


fig. 73. Keith Sonnier, *Ba O ba series*, 1968

⁵⁴⁸ Kenneth Baker, “Keith Sonnier, Museo de arte Moderno, Nueva York”, *Artforum*, Vol. 10, nº 2, octubre. En: R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*, p. 130.



fig. 74. Keith Sonnier, *Ba O ba series*, 1969

En el terreno del azar, Lynda Benglis explora la forma líquida en un lento dinamismo. Por medio de vertidos, de pintura de color en el suelo en *Blatt* (fig. 75), obras con espuma de poliuretano expansivo, bien pintado de plateado o bien de color, su obra se construye en base a líquidos informes que se adhieren al suelo, flotan en estructuras ingravidas o crean ríos de color que se entremezclan. Del mismo modo, manipula tejidos y espumas que posteriormente espolvorea de aluminio hasta conseguir una forma rígida. Benglis, apunta Thomas Hess, ha sido criticada en ocasiones por las tarjetas de sus exposiciones en las que ella misma reutilizaba modelos machistas para criticar el prejuicio contra la mujer como objeto sexual.

Las obras de Lynda Benglis sugieren “una presencia del material anómala –duro, blando, caliente-frío, pulido-viscoso.”⁵⁴⁹ El contraste de la forma fría y la rotundidad del metal crea sensaciones opuestas. Las grandes construcciones *in situ* las elabora directamente en el espacio y las destruye tras la muestra, como en *Productos adhesivos*, Centro de Arte Walker (fig. 78). Benglis provee de un interior flexible a la pieza con malla metálica que se ancla a la pared, creando una ondulación desde una posición elevada que determinará la dirección del vertido de espuma de poliuretano.

⁵⁴⁹ Thomas Hess, “Lynda Benglis,” *New York Magazine*, 8-12-1975. En: R. Armstrong, R. Marshall, *op.cit.*

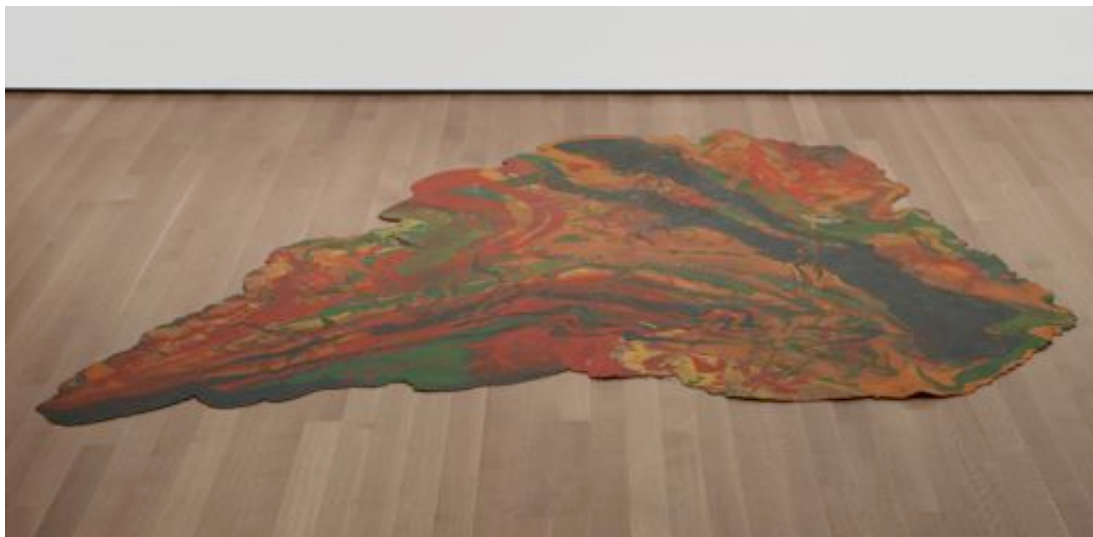


fig. 75. Lynda Benglis, *Blat*, 1969

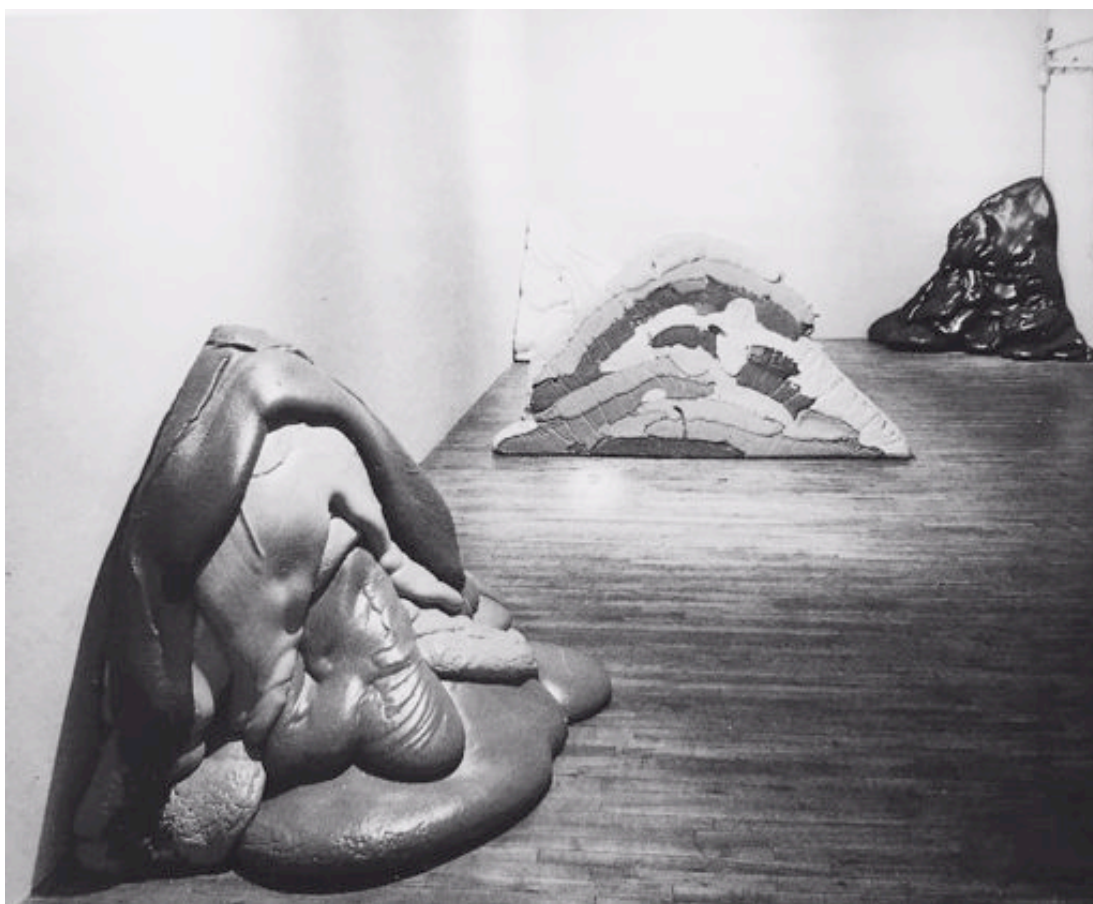


fig. 76. Vista de la exposición *Lynda Benglis*, Galería Paula Cooper, Nueva York, 1970



fig. 77. Lynda Benglis, *Bravo 2*, 1975-76



fig. 78. Vista de la exposición de Lynda Benglis *Productos adhesivos*, Centro de Arte Walker, Minneápolis, 1971



fig. 79. Vista de la exposición *Lynda Benglis*, Galería Paula Cooper, Nueva York, 1975

16. Conclusiones

Explorar la complejidad de *in-fluido* en el arte, implica romper con toda concepción lineal del tiempo valorizando lo *fluido*, lo cambiante, lo conectable. En un comienzo la búsqueda de lo *fluido* se vuelve concreta en instalaciones, *earthworks*, *site-specifics* de los años 60, que ha sido el núcleo principal de esta investigación por la necesidad intrínseca de fundamentar históricamente el concepto de *In-fluido*, por su relevancia histórica y su notable influencia posterior: hallar su origen y estudiar sus rasgos en el momento de su eclosión social y artística.

En los últimos tiempos se suceden con naturalidad acepciones influenciadas por la misma idea: sociedad líquida, cultura fluida, nuevas fluideces, flujos de información... El paso a la cultura de lo *fluido* es inevitablemente un hecho, bajo mi percepción, durante este periodo de investigación se ha vuelto más palpable investigando lo teórico y lo práctico, para generar un planteamiento conceptual donde las ideas y las experiencias quedan reflejadas en una placa sensible de lo *fluido*, lo temporal.

Pese a ello, sujetar lo efímero, lo movable y fugaz en un discurso teórico es el reto actual, como lo investigan los discursos de la estética de lo efímero de Buci-Glucksmann y la estética relacional de Bourriaud. La asimilación del concepto de lo rizomático, del pensamiento no arborificado, y de la cultura líquida es síntoma de la naturalidad con que asumimos lo fluido. Estas cualidades móviles y dinámicas de la naturaleza en la que vivimos, reberveran a su vez los impulsos del cosmos, ya que “el arte explora una inmanencia del hombre en el cosmos, incluso

una estética de la inmanencia, acoplando lo efímero y lo cíclico común a la naturaleza y al hombre.”⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ Christine Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, Filosofía Una Vez 25, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 49.

17. Bibliografía

- Albertazzi, Liliana (ed), *Différentes natures: visions de l'art contemporain*, Torino, Lindau, 1993.
- Alys, Francis, Cuauhtémoc Medina, *When faith moves mountains =: Cuando la fe mueve montañas*, Madrid, Turner, 2005.
- Aguirre, Mariana, «El minimalismo a través de sus textos | Revista Replicante», <http://revistareplicante.com>, octubre 10, 2011.
<http://revistareplicante.com/el-minimalismo-a-traves-de-sus-textos/>.
- Aranzasti, María José, Ixiar Rozas, Iranzu Antona, Centro Cultural Koldo Mitxelena, *Paisaiaren murmurioa: erakusketa = Cuando el paisaje habla: exposición: Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, 2015.03.12-2015.05.30*, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2015.
- , *Paisaiaren murmurioa: erakusketa = Cuando el paisaje habla: exposición: Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, 2015.03.12-2015.05.30*, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2015.
- Armstrong, Richard, Richard Marshall, *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975 [Texto impreso]: [exposición]: Madrid, 23 de mayo-31 de julio 1986, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid*, Ministerio de Cultura, 1986.
- Augé, Marc, *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Cladema. Antropología, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños [Texto impreso]: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Madrid, F.C.E. de España, 1994.
- , *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, F.C.E., 2013.
- Baker, George, Lynne Cooke, Barbara Schröder (ed), *Robert Smithson: Spiral jetty: true fictions, false realities*, Berkeley (California), University of California Press, 2005.
- Barrette, Bill, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989.
- Bataille, Georges, *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo ed., 2003.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*. Sección de Obras de Sociología, México [etc.], Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Berger, John (ed), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Bois, Yve-Alain, Rosalind Krauss, *L'informe: mode d'emploi*, Paris, Centre Georges

- Pompidou, 1996.
- Bonet, Pilar (ed), *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Llibres de Recerca 5, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2000.
- Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de, *Attitudes/sculptures: Gilbert & George, Barry Le Va, Robert Morris, Bruce Nauman, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra, Robert Smithson, Franz Erhard Walther: exposition du 17 mars au 14 mai 1995*, CapcMusée d'art contemporain, 1995.
- Bossi, Laura, *Historia natural del alma*. La Balsa de la Medusa 164, Boadilla del Monte, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*. Los Sentidos. Artes Visuales, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Brea, José Luis, *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*. Arte: proyectos e ideas 4, Valencia, UPV, 1996.
- , Joan Casellas, Alfonso Garmendia, Miguel Morey, François Louis-Morin, José Luis Brea, *Arte: proyectos e ideas*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1996.
- Bruggen, Coosje van, Bruce Nauman, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli, 1988.
- Buci-Glucksmann, Christine, *Estética de lo efímero*. Filosofía Una Vez 25, Madrid, Arena Libros, 2006.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Libros del tiempo (Ediciones Siruela); 1, Madrid, Siruela, 1992.
- Cardo, José María Fernández, *El «nouveau roman» y la significación: «Le Voyeur» de Robbe-Grillet*, Universidad de Oviedo, 1983.
- Casares, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española [Texto impreso]*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
- Centro Galego de Arte Contemporánea (ed), *Minimal-maximal: 16 abril-4 xullo 1999*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999.
- Cirlot, Juan Eduardo, Victoria Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2011.
- Crimp, Douglas, *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal Arte Contemporaneo 16, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005.
- D'Angelo, Emiliano, y Simonelli Penna, Cynthia, *Meta-Illusioni, il giardino dell'impossibile: Nicola Evangelisti, Cinthia Greig, Michal Macku, Pilar Soberón, Philippe Soussan*, Nápoles, Art 13071 Cultural Institution, 2013.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, C. Casillas, Vicente N. Goñi, *Rizoma [Texto impreso]: (introducción)*. ([Publicaciones]; 3), Valencia, Pre-Textos, 1977.
- Eco, Umberto, *El vértigo de las listas*, Barcelona, Lumen, 2009.
- , *Obra abierta*. Ariel 16, Barcelona, Ariel, 1990.
- Edwards, Betty, *Nuevo aprender a dibujar*, Barcelona, Urano, 2000.
- Eliade, Mircea, Carmen Castro, *Imágenes y símbolos [Texto impreso]: ensayos sobre el simbolismo mágico religioso*. (Ensayistas; 1), Madrid, Taurus, 1974.
- Flavin, Dan, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (ed), *Neue Anwendungen fluoreszierenden Licht mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin 26.2.-16.4.1989 Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*, Stuttgart,

- Cantz, 1989.
- Foster, Hal, *Dioses prostéticos*. Arte contemporáneo 24, Madrid, Akal, 2008.
- Fried, Michael (ed), *Art minimal: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Tony Smith*, Paris, Artstudio, 1987.
- Fry, Edward F., Donald Kuspit, *Robert Morris: works of the eighties*, Newport Beach, California, Newport Harbor Art Museum, 1986.
- Gálvez Pérez, María Auxiliadora, *Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2012. zotero://attachment/406/.
- García, Carmen González, *Artefactos temporales: el uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Getty Research Institute, *Yvonne Rainer: Trio A (The Mind Is a Muscle, Part I), 1966*, 2014. https://www.youtube.com/watch?list=PL_heGW3ROg-wrES-gyNgrb7u6U1PGUDmp&v=TDHy_nh2Cno&app=desktop&noredirect=1.
- Ghyka, Matila Costiescu, J. Bosch Bousquet, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes [Texto impreso]*. (Arquitectura, urbanismo, arte), Barcelona, Poseidón, 1977.
- Giménez, Carmen, Museo Guggenheim Bilbao (ed), *Richard Serra: la materia del tiempo*, Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, 2005.
- Greenberg, Clement, *Arte y cultura: ensayos críticos*. Paidós Estética 32, Barcelona [etc.], Paidós, 2002.
- Guasch, Ana M^a, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Cultura Artística 11, Barcelona, Ediciones del Serval, 1997.
- , *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma 145, Madrid, Alianza, 2000.
- , *La crítica discrepante: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 2012.
- Guasch, Ana M^a, Joseba Zulaika (ed), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Akal Arte Contemporáneo 20, Madrid, Akal, 2007.
- Guash, Anna M^a, *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*. Ad Hoc 13, Murcia, CENDEAC, 2007.
- Hal Foster, et ál., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- Hawking, S. W., Leonard Mlodinow, *Brevísima historia del tiempo [Texto impreso]*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Heilmeyer, Alexander, Rafael Benet, *La escultura moderna y contemporánea*. Labor. Sección IV. Artes plásticas 442-444, Barcelona [etc.], Labor, 1949.
- Heizer, Michael, *Double negative*, New York, Rizzoli, 1991.
- Hernández Navarro, Miguel A., *Robert Morris*. Arte Hoy 23, Hondarribia, Nerea, 2010.
- Hesse, Eva, Maurice Berger, Helen Cooper, Yale University Art Gallery (New Haven) (ed), *Eva Hesse: a retrospective*, New Haven [etc.], Yale University Press, 1992.
- Hesse, Eva, Catherine David, Corinne Diserens, IVAM Centre Julio González (Valencia) (ed), *Eva Hesse: Ivam Centre Julio González, 10 febrero-4 abril*

- 1993, Valencia, Ivam, 1993.
- Hobbs, Robert, *Robert Smithson, sculpture*, Ithaca, New York [etc.], Cornell University Press, 1981.
- Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993.
- Juan Carlos Padrón, «En busca del objeto específico. Minimal Art | Cromacultura», <http://www.cromacultura.com>, agosto 12, 2014.
<http://www.cromacultura.com/minimal-art/>.
- Judd, Donald, Barbara Haskell (ed), *Donald Judd: [Whitney Museum of American Art, New York, october 20-december 31, 1988; Dallas Museum of Art, february 12-april 16, 1989: exhibition catalog]*, New York, Whitney Museum of American Art [etc.], 1988.
- Kortadi, Edorta: «“Dissolutio”, los bodegones efimeros de Pilar Soberon. Deia. Noticias de Bizkaia..», s.d.
<http://www.deia.com/2014/03/22/opinion/columnistas/zirrikituetatik-begira/39dissolutio39-los-bodegones-efimeros-de-pilar-soberon>.
- Krauss, Rosalind, *Bachelors*. October Book, Cambridge, Massachusetts [etc.], MIT Press, 1999.
- , *El inconsciente óptico*, Tecnos, s.d.
- Krauss, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, 9.
- , *Los Papeles De Picasso*, Gedisa, 2013.
- , *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, 2002.
- Krauss, Rosalind E., Laura Rosenstock, *Richard Serra: sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1986.
- Kuspit, Donald, *El fin del arte*. Akal Arte Contemporaneo 18, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2006.
- , *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Akal Arte Contemporaneo 11, Madrid, Akal, 2003.
- , *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Akal Arte Contemporaneo 11, Madrid, Akal, 2003.
- Lippard, Lucy R., *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983.
- , *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal Arte Contemporaneo 14, Madrid, Akal, 2004.
- Lippard, Lucy R., Nancy Holt, Robert Smithson, «Out of the Past. (Cover story)», *Artforum International*, vol. 46, fasc. 6, febbraio 2008, pp. 236–249.
- Long, Richard, *Richard Long: walking the line*, London, Thames & Hudson, 2002.
- Lootz, Eva, *La lengua de los pájaros: Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 31 de mayo-28 de julio de 2002*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- , *Lo visible es un metal inestable*. Árdora Expres 21, Madrid, Ardora, 2007.
- Lootz, Eva, Sala Parpalló (ed), *Eva Lootz: Sala Parpalló, Diputación Provincial de Valencia*, Valencia, Sala Parpalló, 1989.
- Lootz, Eva, Piedad Soláns, *La noche en que vi un azul que era rojo*. Plástica &

- Palabra 14, León, Universidad de León, 2008.
- Lyotard, Jean-François, *Moralidades posmodernas [Texto impreso]*, Madrid, Tecnos, 1996.
- Maderuelo, Javier, *Caminos de la escultura contemporánea*. (Metamorfosis ; 13), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Marchán Fiz, Simón, *La historia del cubo: minimal art y fenomenología*, Bilbao, Sala de Exposiciones Rekalde, 1994.
- McCall, Anthony, Clara Weyergraf-Serra, Richard Serra, Russell Ferguson, Museum of Contemporary Art (Los Angeles), Guggenheim Bilbao Museoa (ed), *Richard Serra: escultura 1985-1999*, Bilbao [etc.], Guggenheim Bilbao Museoa [etc.], 1999.
- McLuhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, México, Diana, 1969.
- McLuhan, Marshall, Quentin Fiore, *El medio es el masaje [Texto impreso]*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1987.
- Meyer, James (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005.
- Millán, Julia, *Salvat universal diccionario enciclopédico Apéndice [Texto impreso]*, Barcelona, Salvat, 1994.
- — —, *Salvat universal diccionario enciclopédico [Texto impreso]*, Barcelona, Salvat, 1993.
- Miró, Neus, Laura Mulvey, Jean-Christophe Royoux, Centro de Arte y Naturaleza (Huesca) (ed), *Los tiempos de un lugar: Robert Smithson, Stan Brakhage, Chris Welsby, James Benning, Tacita Dean, Patricia Dauder, Darren Almond, Beryl Korot, Melik Ohanian*, Huesca, Centro de Arte y Naturaleza, 2008.
- Morris, Robert, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. October Book, Cambridge, Massachusetts [etc.], MIT Press [etc.], 1993.
- Morris, Robert, Musée National d'Art Moderne (Paris) (ed), *Robert Morris*. Contemporains Monographies, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.
- Morris, Robert, Barbara Rose, *El dibujo como pensamiento: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 8 septiembre 2001-8 enero 2012*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 2011.
- Morris, Robert, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem : [Exhibition] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994*, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994.
<http://archive.org/details/robertm00morr>.
- Nauman, Bruce, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) (ed Bruce Nauman, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.
- País, Ediciones El, «La Tate Modern recupera el mundo herido que Beuys reflejó en su obra», *EL PAÍS*, febrario 4, 2005.
http://elpais.com/diario/2005/02/04/cultura/1107471602_850215.html.
- Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Arte contemporáneo 21, Madrid, Akal, 2007.
- Pico Valimaña, Ramón, *Robert Smithson: aerial art*. Textos de Doctorado.

- Arquitectura 45, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones [etc.], 2013.
- Press, San Sebastián | Europa, «El Aquarium acoge la creación Laboratorios Vegetus de la artista Pilar Soberón», *diariovasco.com*, diciembre 31, 2013. <http://www.diariovasco.com/20131231/mas-actualidad/cultura/aquarium-acoge-creacion-laboratorios-201312311104.html>.
- Raquejo, Tonia, *Land art*. Arte Hoy 1, Madrid, Nerea, 1998.
- Roberts, Jennifer L., *Mirror-travels: Robert Smithson and history*. Yale Publications in the History of Art, New Haven, Yale University Press, 2004.
- Rose-Lore- Scholz, Christine Rother, *Wiesbadener Kustsommer 2014 Sculpturenparcours, Laurence Dreano, Eric Kressning, Pilar Soberón, Tomasz Opania, Olivier Estoppey, Nilhan Sesalan, Jane Pitt, ada Moran Riess, Jaybo Monk*, Wiesbaden, Kultuamt der Landeshauptstadt Wiesbaden, Interessengemeinschaft der Galerien in Wiesbaden, 2014. https://www.google.es/search?q=isbn-nr:978-3-9814960-1-7&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=08heVtLCGou1UaK8mMAN.
- San Martín, Francisco Javier, *Dalí-Duchamp, una fraternidad oculta*. Alianza Forma 149, Madrid, Alianza, 2004.
- , *Una estética sostenible: arte en el final del Estado de bienestar*. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2007.
- , *Sobre Marcel Duchamp*. Curso de doctorado. Marcel Duchamp: un punto de inflexión en el arte del siglo XX, EHU-UPV, Leioa, 1998.
- Schwenk, Theodor, *El caos sensible: creación de las formas por los movimientos del agua y el aire*, Madrid, Rudolf Steiner, 1989.
- Serra, Richard, Gabriel Insausti, *Escritos y entrevistas, 1972-2008*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2010.
- Simone-forti, *En torno a 1961_MNCARS.jpg*, s.d. http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/ficha_actividad_exposicion/public/exposiciones/1961_2.jpg?itok=xH-hUZGx.
- Soberón, Pilar, María José Aranzasti, *Oro-grafik [Texto impreso]*, Donostia], I. Soberón, 2011.
- Solano, Susana, Aurora García, Yolanda Romero Gómez, Francisco Baena, Sintra Museu de Arte Moderna (ed), *Granada Sintra*, Granada, Diputación de Granada ;: Sintra Museu de Arte Moderna, 2001.
-), Steiner, Rudolf, *Antroposofía [Texto impreso]: el hombre y su búsqueda espiritual*. La tabla de esmeralda (Madrid), Madrid, Edaf, 1987.
- , *Euritmia [Texto impreso]: lenguaje visible del alma*, Madrid, Rudolf Steiner, 1992.
- Tiberghien, Gilles A., *Land art*, Paris, Carré, 1993.
- Valéry, Paul, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. La Balsa de la Medusa 4, Madrid, Visor, 2010.
- Wagner, Anne M., «Being There», *Artforum International*, vol. 43, fasc. 10, summer 2005, pp. 264–269.
- Wegener, Alfred, *El origen de los continentes y océanos*, Madrid, Pirámide, 1983.

- — —, *The origin of continents and oceans*, London, Methuen, 1970.
- Wittkower, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, 2006.
- Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, Siruela, 2008.
- — —, *Rebellion Del Numero*, Editorial Sexto Piso, 2006.
- «Actividad - Encuentro en torno a Carl Andre - Yasmil Raymond en conversación con João Fernandes», s.d.
<http://www.museoreinasofia.es/actividades/encuentro-torno-carl-andre>.
- «A la manera de los primitivos trascender lo real.PDF - eo_real.pdf», s.d.
http://www.upf.edu/ciap/_pdf/articulos_ocampo/eo_real.pdf.
- «Alfred Wegener - Wikipedia, la enciclopedia libre», s.d.
https://es.wikipedia.org/wiki/Alfred_Wegener.
- «Amarillo Ramp: Robert Smithson's last work», *domusweb.it*, s.d.
<http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/07/28/amarillo-ramp-robert-smithson-s-last-work.html>.
- «Brancusi-Serra, el peso y el vuelo», s.d.
<http://www.elcultural.com/revista/arte/Brancusi-Serra-el-peso-y-el-vuelo/29912>.
- «Electronic Arts Intermix: The Making of Amarillo Ramp, Nancy Holt», s.d.
<http://www.eai.org/title.htm?id=15274>.
- «EXIT Express - Hemeroteca», s.d. <http://www.exit-express.com/home.php?seccion=hemeroteca&id=8681>.
- «Graham Foundation > Exhibitions > Nancy Holt: Sightlines», s.d.
http://www.grahamfoundation.org/public_exhibitions/3983.
- «Hang Up | The Art Institute of Chicago», s.d.
<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/modernwing/artwork/71396>.
- «Hans Haacke | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», s.d.
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-haacke-castillos-aire>.
- «La carne como arte "universal" | Brasil | elmundo.es», s.d.
<http://www.elmundo.es/america/2011/05/11/brasil/1305065782.html>.
- «Los Túneles de Sol de Nancy Holt | Futuro pasado», s.d.
<http://www.futuropasado.com/?p=2740>.
- «Lucy R. Lippard on Nancy Holt», *artforum.com*, s.d.
<https://artforum.com/inprint/issue=201405&id=46309>.
- «Musée d'Orsay: Aristide Maillol El Mediterráneo», s.d. http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire_id/la-mediterranee-311.html?no_cache=1.
- «Nancy Holt and Robert Smithson in England, 1969», s.d.
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/nancy-holt-and-robert-smithson-england-1969>.
- «Olafur Eliasson. El artista como científico | Alejandradeargos», s.d.
<http://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2015/06/09/olafur-eliasson-el-artista-como-cientifico/>.
- «Robert Smithson», s.d. <http://www.robertsmithson.com/films/films.htm>.
- «Robert Smithson | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», s.d.
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-smithson-hotel>.

palenque.

«Robert Smithson Biography, Art, and Analysis of Works», *The Art Story*, s.d.

<http://www.theartstory.org/artist-smithson-robert.htm>.

«Robert Smithson - Untitled (Sin título)», s.d.

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-sin-titulo-7>.

«Simone Forti y nosotros. Bailando en medio del Reina | FronteraD», s.d.

<http://www.fronterad.com/?q=simone-forti-y-nosotros-bailando-en-medio-reina>.

«Systems. A conversation with Nancy Holt.pdf», s.d.

http://www.sculpture.org/documents/pdf/_f1-holt%20oct13.pdf.

«Territorios, caminos y senderos», s.d.

<http://www.ehu.es/ojs/index.php/Fabrikart/article/viewFile/5161/5011>.

«Todo empezó en Pangea», *National Geographic en español.*, s.d.

http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/ng_magazine/actualidad/9812/todo_empezo_pangea.html.

«To the Ends of the Earth: Art and Environment», s.d.

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/to-the-ends-of-the-earth-art-and-environment>.

«UbuWeb Film & Video: - Nancy Holt & Robert Smithson - Swamp (1971)», s.d.

http://www.ubu.com/film/smithson_swamp.html.

«UbuWeb Film & Video: Robert Smithson - East Coast West Coast (1969)», s.d.

http://www.ubu.com/film/smithson_east.html.

«UMFA: Utah Museum of Fine Arts», s.d.

http://umfa.utah.edu/suntunnels_selfguide.

«Yayoi Kusama | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», s.d.

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/yayoi-kusama>.

Imágenes: capítulos 1-11

- fig. 1. Pilar Soberón, *Cita al Jinete del cubo de Kafka*, 1994
En: Pilar Soberón, María José Aranzasti, *Oro-grafik [Texto impreso]*, Donostia], I. Soberón, 2011, p. 35.
- fig. 2. Pilar Soberón, *Isotropía*, detalle, 2015
En: María José Aranzasti et al., *Paisaiaren murmurioa: erakusketa = Cuando el paisaje habla : exposición : Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, 2015.03.12-2015.05.30*, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2015, p. 84.
- fig. 3. Pilar Soberón, *Bosque isotrópico*, 2015
En: María José Aranzasti et al., *Paisaiaren murmurioa: erakusketa = Cuando el paisaje habla : exposición : Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, 2015.03.12-2015.05.30*, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2015, p. 85-86.
- fig. 4. Pilar Soberón, *Bosque isotrópico*, 2015, detalle
En: María José Aranzasti et al., *Paisaiaren murmurioa: erakusketa = Cuando el paisaje habla : exposición : Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, 2015.03.12-2015.05.30*, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2015, p. 85-86.
- fig. 5. Pilar Soberón, *Phylococcus installation*, Nápoles, 1994
En: Emiliano D'Angelo, Cynthia Simonelli Penna, *Meta-Illusioni, il giardino dell'impossibile: Nicola Evangelisti, Cinthia Greig, Michal Macku, Pilar Soberón, Philippe Soussan*, Nápoles, Art 13071 Cultural Institution, 2013
- fig. 6. Pilar Soberón, *Aeolia's Park*, Wiesbaden, 2014
En: Rose-Lore Scholz, Christine Rother, *Wiesbadener Kustsommer 2014 Sculpturenparcours, Laurence Dreano, Eric Kressning, Pilar Soberón, Tomasz Opania, Olivier Estoppey, Nilhan Sesalan, Jane Pitt, ada Moran Riess, Jaybo Monk*, Wiesbaden, Kultuamt der Landeshauptstadt Wiesbaden, Interessengemeinschaft der Galerien in Wiesbaden, 2014
- fig. 7. Pilar Soberón, *Aeolia's Park* proyecto, 2011
En: Pilar Soberón, María José Aranzasti, *Oro-grafik [Texto impreso]*, Donostia], I. Soberón, 2011, p. 46-47.
- fig. 8. Pilar Soberón, *Disseminations*, 2011
En: Pilar Soberón, María José Aranzasti, *Oro-grafik [Texto impreso]*, Donostia], I. Soberón, 2011, p. 35.
- fig. 9. Pilar Soberón, *Aeolia*, galería Vanguardia, Bilbao, 2010
En: Pilar Soberón, María José Aranzasti, *Oro-grafik [Texto impreso]*, Donostia], I. Soberón, 2011, p. 43.
- fig. 10. Pilar Soberón, *Connexions I*, detalle, 2009
En: Pilar Soberón, María José Aranzasti, *Oro-grafik [Texto impreso]*, Donostia], I. Soberón, 2011, p. 93.
- fig. 11. Pilar Soberón, *Connexions I*, galería Arteko, Donostia, 2009
En: Pilar Soberón, María José Aranzasti, *Oro-grafik [Texto impreso]*, Donostia], I. Soberón, 2011, p.91.
- fig. 12. Pilar Soberón *Cryopreserved forms*, 2015
- fig. 13. Pilar Soberón, *Laboratorio Vegetus, domicilium animae*, 2013
En: www.pilarsoberon.blogspot.com
- fig. 14. Pilar Soberón, *Aeolia 500*, 500 colaboraciones con semillas *aeolias*, 2010-2014
En: www.pilarsoberon.blogspot.com
- fig. 15. Pilar Soberón, *Prozesu*, sal marina, 2010
En: Pilar Soberón, María José Aranzasti, *Oro-grafik [Texto impreso]*, Donostia], I. Soberón, 2011, p. 83.
- fig. 16. *Forma-ovoide*, Lepenski Vir, Yugoslavia h. 6.000 a.c.
En: Lucy R. Lippard, *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983, p. 14.
- fig. 17. *Venus de Laussel*, Les Eyzies, Francia, h. 6500 a.c
En: <http://arquehistoria.com/venus-prehistoricas-%C2%BFdiosas-o-amuletos-10587>
- fig. 18. Christine Oatman, *Circle and Fire*, Lago Tahoe, California, 1973
- fig. 19. Ana Mendieta, Sin título, 1980
En: <http://www.caac.es/coleccion/obras06/mepq.htm>
- fig. 20. Judy Chicago, *A Butterfly for Oakland*, 2014
En: <http://brooklynmuseum.tumblr.com/post/83417902451/judy-chicagos-upcoming-pyrotechnic-performance-a>
- fig. 21. Judy Chicago, detalle.
En: <http://brooklynmuseum.tumblr.com/post/83417902451/judy-chicagos-upcoming-pyrotechnic-performance-a>
- fig. 22. James Turrel, *Roden Crater Early Site; Plan and Section*, 1982
En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 153.
- fig. 23. Richard Long, *Connmara Sculpture*, Irlanda, 1971
En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 153.
- fig. 24. Robert Morris, *Labyrinth*, 1974
En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 153.
- fig. 25. Alyce Aycock, *Maze*, 1972
En: Lucy R. Lippard, *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983, p..
- fig. 26. *Venus de Willendorf* c. 28 000—25 000 a. C. Willendorf
En: https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Willendorf
- fig. 27. Louise Bourgeois, *Costume for "A Banquet"*
En: <http://www.artdiscover.com/es/artistas/louise-bourgeois-id8>

- fig. 28. Louise Bourgeois, *Fragile goddess*, 1970
 En: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/1d/0a/80/1d0a80a21ba45fb1f034a579c0be369d.jpg>
- fig. 29. Jean Boulogne, *El rapto de las sabinas*, 1561-62
 En: https://es.wikipedia.org/wiki/Rapto_de_las_Sabinas_%28Giambologna%29
- fig. 30. Miguel Ángel, San Mateo, 1506
 En: <https://callegrande.wordpress.com/2014/12/31/miguel-angel-y-su-misterioso-metodo-de-tallar/>
- fig. 31. Bernini, David, 1623
 En: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-italy/a/bernini-david>
- fig. 32. Mary Miss, Perímetros/Pabellones/señuelos. 1978
 En: http://octubredesantiago.blogspot.com.es/2010/03/la-escultura-en-el-campo-expandido_30.html

Imágenes: De la *gestalt* a lo fenomenológico, Robert Morris

- fig. 1. Robert Morris, Sin Título (Tres vigas en L), 1965-1966.
 En: Hal Foster, et ál., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- fig. 2. Robert Morris, Sin Título (Tres vigas en L, 1965-1967, Fibra de vidrio, 3 unidades de 244 x 244 x 61 cm. cada una, Vista de la instalación, Stedelijk Van Abbesmuseum, Eindhoven, 1968.
 En: James Meyer (ed.), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p. 82.
- fig. 3. Vista de sala de la exposición ± 1961. La expansión de las artes, 2013.
 En: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/1961>
- fig. 4. Simone Forti, Slant Board, 2013, MNCAR.
 En: <http://manufacturadecentauros.com/tag/simone-forti/>
- fig. 5. Simone Forti, Slant Board, 2013, MNCARS.
 En: <http://www.fronterad.com/?q=simone-forti-y-nosotros-bailando-en-medio-reina>
- fig. 6. Robert Morris, Sin título (Box for Standing), 1961, 188 x 63,5 x 27 cm.
 En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p. 64.
- fig. 7. Robert Morris, Column, 1961, Contrachapado pintado, 244 x 61 x 61cm.
 En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p. 64.
- fig. 8. Robert Morris, War, 1963.
 En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, Robert Morris : the Mind/Body Problem : [Exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 159.
- fig. 9. Robert Morris, Arizona, (1963).
 En: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris>
- fig. 10. Robert Morris, Site, 1964, Morris y Schneemann.
 En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, Robert Morris : the Mind/Body Problem : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 169
- fig. 11. Tiziano, Venus de Urbino.. 1487-1576.
 En: John Berger (ed.), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002
- fig. 12. Manet, Olympia.. 1832-1883.
 En: John Berger (ed.), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002
- fig. 13. Robert Morris, Hook, 1963.
 En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, Robert Morris : the Mind/Body Problem : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 163
- fig. 14. Marcel Duchamp, Feuille de vigne femelle (Hoja de parra hembra),1950.
 En: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/feuille-vigne-femelle-female-fig-leaf>
- fig. 15. Marcel Duchamp, Objet dard (Dart Object), 1950-1961.
 En : <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/objet-dard-dart-object>
- fig. 16. Marcel Duchamp, Coin de chasteté (Cuña de castidad), 1954-1963.
 En: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/coin-chastete-cuna-castidad>
- fig. 17. Marcel Duchamp, La boîte-en-valise, 1936 – 1941, Cartón, madera, papel, plástico, 40 x 37,5 x 8,2 cm.
 En: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-b59c7ca89452ebd6ad4d387f3ebbf942¶m.idSource=FR_O-ba5bab2e12d516201fbadc7f404ea9
- fig. 18. Marcel Duchamp, ... Pliant ... de voyage, (funda de viaje plegable) 1916 / 1964, tela plastificada, metal, 23 x 50 x 30 cm.
 En: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cg9Kqa/rdqRdL5>
- fig. 19. Marcel Duchamp, Étant donnés: 1. La chute d'eau 2. Le Gaz déclairage, 1946–1966.
 En: Hal Foster, et ál., *op.cit.*, p. 498.
- fig. 20. Marcel Duchamp, Étant donnés: 1. La chute d'eau 2. Le Gaz déclairage, 1946–1966.
 En Étant donnés: 1. La chute d'eau 2. Le Gaz déclairage, 1946–1966i
- fig. 21. Bruce Nauman, From Hand to Mouth (De la mano a la boca), 1967.
 En : <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/01/e4/84/01e484b205de1c22fc50983f84009594.jpg>
- fig. 22. Robert Morris, Untitled (Stairs), 1975 reconstrucción del original de 1964.

- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 165
fig. 23. Robert Morris, *Untitled* (footprints and Rulers), 1964.
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 164.
fig. 24. Robert Morris, *Three Rulers*, 1963.
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 135.
fig. 25. Marcel Duchamp, *3 stoppages étalon (3 Standard Stoppages)* 1913–4, replica 1964.
En: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507>
fig. 26. Robert Morris, *Waterman Switch*, 1965, Morris, Lucinda Childs, e Yvonne Rainer.
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 135.
fig. 27. Yvonne Rainer, *Trio*.
En: https://www.youtube.com/watch?v=TDHy_nh2Cno
fig. 28. Tony Smith, *Die*, 1968.
En: <http://www.wikiart.org/en/tony-smith/die-1968#close>
fig. 29. *Primary Structures*, Jewish Museum, Nueva York, 1966.
En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p.76.
fig. 30. Robert Morris, vista de la instalación en Green Gallery, Nueva York, 1964.
En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p.80.
fig. 31. Robert Morris, *Untitled* (*Mirrored Cubes*), 1965, espejos de plexiglas y madera, 21 x 21 x 21 pulgadas, vista de la instalación.
En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p.80.
fig. 32. Robert Morris, *Untitled* (*Cajas Especulares*), 1965
En: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/19/images/mirroredcubes.jpg>
fig. 33. Robert Morris, *Untitled* (*Corner Piece*), 1964, madera contrachapada pintada, 198,1 x 274,3 cm.
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 170.
fig. 34. Robert Morris, *Untitled* (*Wall/Floor Slab*), 1964, madera contrachapada pintada, 248,9 x 248,9 x 30,5 cms.
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 170.
fig. 35. Robert Morris, *Untitled* (*Stadium*), 1967, fibra de vidrio, 120,7 x 215,9 x 120,7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection.
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 181.
fig. 36. Robert Morris, *Floor Plan with Dates of Changes During the Exhibition*, 1967, (para *Untitled* [*Stadium*]). Litografía, dimensiones y localización desconocida.
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 180.
fig. 37. Robert Morris, *Untitled* (*Stadium*), 1971, instalación exterior permanente, 1,37x 6,71 x 6,71 m. Philadelphia
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 182.
fig. 38 y 39. Robert Morris, *Untitled* (*Stadium*), 1967, dos configuraciones diferentes de cuatro unidades.
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 183.
fig. 40. Robert Morris, *Untitled* (*Quarter-Round Mesh*), 1966, malla metálica, 78,7 x 276,9 x 276,9 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection.
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 207.
fig. 41. Robert Morris, *Untitled* (*Square donut*), 1967, aluminio, 1,12 x 3,66 x 3,66 m. Colección privada.
En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 189.
fig. 42. Robert Morris, *Untitled* (*Floor Grid*), 1979, aluminio, 0,27 x 7,62 x 6,71m x 3,66m. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Colección Panza.

- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 189.
- fig. 43. Hans Namuth, *Jackson Pollock pintando Autumn Rhythm*, 1950
- En: Hal Foster, et al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 373.
- fig. 44. Robert Morris, *Sin Título (Catenary)*, 1968,
- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 220.
- fig. 45. Yayoi Kusama, *Infinity Mirror Room - Phalli's Field, (Habitación de espejo infinito: campo de falos)*, 1965, piezas de tela rellenas y cosidas, espejos sobre base de contrachapado, dimensiones variables.
- En: Hal Foster, et al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 502.
- fig. 46. Allan Kaprow, *Household*, 1964, *happening*.
- En: Hal Foster, et al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 453.
- fig. 47. Claes Oldenburg, *Snapshot from the city*, 1960. Performance en la Judson Gallery, Judson Memorial Church, Nueva York
- En: Hal Foster, et al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 454.
- fig. 48. Claes Oldenburg, *Soft toilet*, 1966 Mader, vinilo, capoc, alambre y plexiglás sobre soporte de metal y base de madera pintada, 144,9 x 70,2 x 71,3 cm
- En: Hal Foster, et al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 455.
- fig. 49. Robert Morris, *Untitled (Stacked and Folded)*, 1967, piezas de fieltro, 182,9 x 182,9 x 3,2 cm
- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 212.
- fig. 50. Robert Morris, *Untitled (Knots)*, 1963, madera pintada y cuerda, 13,7 x 40 x 8,9 cm.
- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 155.
- fig. 51. Man Ray y Marcel Duchamp, *Élevage de poussière* (criadero de polvo) 1920
- En: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/elevage-poussiere-criadero-polvo>
- fig. 52. Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967, fieltro, 2,5 cm grueso, dimensiones variables, Colección Philip Johnson
- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 214.
- fig. 53. Robert Morris, *Untitled (Six legs)*, 1969, fieltro, 4,59 m x 1,84 m x 2,5 cm.
- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 215.
- fig. 54. Robert Morris, *House of the Vetti*, 1983, fieltro, 1983.
- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 221.
- fig. 55. Robert Morris,
- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 274.
- fig. 56. Robert Morris, *Untitled (Dirt)*, 1968.
- En: <https://elimpactoambiental.files.wordpress.com/2008/12/dirt-de-morris-3.jpg>
- fig. 57. Robert Morris, *Untitled*, 1968.
- En: <http://www.moma.org/collection/works/81515?locale=en>
- fig. 58. Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, 1969.
- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 236-237.
- fig. 59. *The art of the real*, The Museum of Modern art, Nueva York, 1968, vista de la instalación Carl Andre, *Fall*, 1968, acero perfilado laminado al calor, 21 unidades de 183 x 71 x 183 cm. c/u
- En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p.140.
- fig. 60. Sentada en el Metropolitan of Art durante la huelga de artistas de Nueva York, convocada el 22 de mayo de 1970
- En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p.35.
- fig. 61. Robert Morris, *Steam*, 1974
- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 225.
- fig. 62. Robert Rauschenberg, *This Is a Portrait of Iris Clert if I Say So*, tinta sobre papel, Ahrenberg Collection, Switzerland.
- En : <http://weatherspoon.uncg.edu/exhibitions/show/?title=in-deed-certificates-of-authenticity-in-art>
- fig. 63. Wolf Vostell, *Detrás del árbol. Duchamp no ha entendido a Rembrandt, happening*, 1976.
- En : Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Arte contemporáneo 21, Madrid, Akal, 2007, p. 477
- fig. 64. Robert Morris, *Mirror*, película en B/N, 1969.

- En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 274.
- fig. 65. Richard Serra, *Scatter piece*, 1967
- En: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, *Attitudes/sculptures: Gilbert & George, Barry Le Va, Robert Morris, Bruce Nauman, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra, Robert Smithson, Franz Erhard Walther : exposition du 17 mars au 14 mai 1995*, CapcMusée d'art contemporain, 1995, pp. 90-91.
- fig. 66. Barry Le Va, *Disentangle*, 1968
- En: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, *Attitudes/sculptures: Gilbert & George, Barry Le Va, Robert Morris, Bruce Nauman, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra, Robert Smithson, Franz Erhard Walther : exposition du 17 mars au 14 mai 1995*, CapcMusée d'art contemporain, 1995, p. 36.
- fig. 67. Frank Stella, *Die Fahne Hoch!*, 1959, esmalte sobre lienzo, 309 x 185 cm. En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p.48.
- fig. 68. Frank Stella, *Marriage of Reason and Squalor*, 1959, esmalte sobre lienzo, 230 x 334 cm.
- En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p.49.
- fig. 69. Wladyslaw Strzeminski, *Composición arquitectónica 9c*, ca. 1929, óleo sobre lienzo, 96 x 60 cm.
- En: Hal Foster, et al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 230.
- fig. 70. Katarzyna Kobro, *Composición espacial núm. 4*, 1929, acero pintado, 40 x 64 x 40 cm.
- En: Hal Foster, et al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 231.
- fig. 71. Frank Stella, *Luis Miguel Dominguín*, 1960, pintura de aluminio sobre lienzo 244 x 183 cm.
- En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p.48.
- fig. 72. Frank Stella, *Empress of India*, 1965, polvo metálico polimerizado en emulsión sobre lienzo 198 x 569 cm.
- En: James Meyer (ed), *Arte minimalista*, London [etc.], Phaidon Press, 2005, p.121.
- fig. 73. Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955, assemblage, encausto sobre papel de periódico y tela sobre lienzo rematado por cuatro rostros de escayola en caja de madera con bisagras, 85,3 x 66 x 7,6 cm.
- En: Hal Foster, et al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 405.
- fig. 74. Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, encausto, óleo y collage sobre tejido montado sobre contrachapado (tres paneles), 107,3 x 154 cm
- En: Hal Foster, et al., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 405.
- fig. 75. Jasper Johns, *Sin título (Botes de cerveza)*, 1960, bronce pintado, 14 x 20 x 12 cm. En: <http://arte.laguia2000.com/wp-content/uploads/2013/03/Botes-de-cerveza-de-Jasper-Johns.jpg>
- fig. 76. Robert Morris, *Observatory*, 1977, tierra, madera, granito, acero y agua, 91,01m diametro. Instalación permanente, Oostelijk, Flevoland, The Netherlands. En: Robert Morris, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris : the Mind/Body Problem* : [exposición] Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, January-April 1994, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, p. 238.

Imágenes: El tiempo entrópico de Robert Smithson

- fig. 1. Robert Smithson, *Untitled (SF Landscape)*, (*Sin título [Paisaje de ciencia-ficción]*), 1966 En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 62
- fig. 2. A. Wegener, mapa
- En: <http://roble.pntic.mec.es/afep0032/antecedenteshistoricos.html>
- fig. 3. Robert Smithson, *The Hypothetical Continent in Shells: Lemuria*, 1969
- En http://www.jamescohan.com/exhibitions/2001-10-13_robert-smithson/7
- fig. 4. Robert Smithson, *Map of Clear Broken Glass Strips (Atlantis)*, 1969 lápiz, collage sobre papel, 13 X 17 pies
- En http://www.jamescohan.com/exhibitions/2001-10-13_robert-smithson/7
- fig. 5. Robert Smithson, *Island Project (Proyecto de Isla)*, 1970, lápiz sobre papel.
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 210
- fig. 6. Robert Smithson, *Entropic Landscape (Paisaje Entrópico)*, 1970, lápiz sobre papel.
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 211
- fig. 7. Robert Smithson, *Untitled (Sin título)*, 1963-64, Acero, pintura, metacrilato y plexiglás, 205,7 x 88,9 x 25,4 cm
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 46
- fig. 8. Robert Smithson, *Untitled (Sin título)*, 1964-65
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 48
- fig. 9. Robert Smithson, *Alogon #2*, 1966
- En: <http://www.moma.org/collection/works/81087?locale=en>
- fig. 10. Robert Smithson, *Aerial Map-Proposal for Dallas Fort-Worth Regional Airport* (Mapa aéreo- Propuesta para el aeropuerto regional de Fort-Worth, Dallas), 1967

- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 12
- fig. 11. Jacobo Pontormo, *Deposizione dalla croce (El descendimiento de la cruz)*, 1525-28
En: https://es.wikipedia.org/wiki/El_Descendimiento_de_la_cruz_%28Pontormo%29
- fig. 12. Robert Smithson, *The Eliminator (El Eliminator)*, 1964 En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p.
- fig. 13. Robert Smithson, *Non-Site*, Franklin, New Jersey, 1968
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p.
- fig. 14. Robert Smithson, *Glass Stratum* (Estrato de vidrio), 1967
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 55
- fig. 15. Robert Smithson, *Mirrored Ziggurat* (Zigurat reflejado), 1966
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 53
- fig. 16. Robert Smithson, *Untitled, Map on Mirrors* (Sin título, Mapa sobre espejos), 1967
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 52
- fig. 17. Robert Smithson, *Mirrors Stratum* (estrato de espejos), 1966
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 52
- fig. 18. Robert Smithson, *Leaning Strata* (Estratos inclinados), 1968 En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 58
- fig. 19. Robert Smithson, *Gyrostasis*, 1968
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 59
- fig. 20. Robert Smithson, vista en Dwan Gallery, Nueva York, 1968, *Sinistral Spiral, Leaning Strata y Gyrostasis*
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 56
- fig. 21. Robert Smithson, *Oberhausen*, 1968
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 93
- fig. 22. Robert Smithson, *Oberhausen*, 1968
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 96
- fig. 23. Robert Smithson, *Oberhausen*, 1968
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 98
- fig. 24. *Sketch for Quarry Project* (Boceto para Quarry Project), 1968
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 137
- fig. 25. *Sketch for Quarry Project* (Boceto para Quarry Project), 1968
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 135
- fig. 26. Robert Smithson, *Glue Pour* (Vertido de cola), 1969
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 153
- fig. 27. Robert Smithson, *Asphalt Rundown, Rome* (Derramamiento de asfalto, Roma), 1969
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 142-143
- fig. 28. Robert Smithson, *Asphalt Lump* (Pedazo de asfalto), 1969
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 99
- fig. 29. Robert Smithson, *Cube in Seascape (Cubo en marina)*, 1966
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 63
- fig. 30. Robert Smithson, *Nonsite (Oberhausen)*, 1968
En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 92
- fig. 31. Nancy Holt & Robert Smithson, *East Coast West Coast*, 22 min. 1969
En: http://www.ubu.com/film/smithson_east.html
- fig. 32. Nancy Holt & Robert Smithson, *Swamp*, 6 min, color, sonido, película 16 mm, 1971
En: http://www.ubu.com/film/smithson_swamp.html
- fig. 33. Nancy Holt & Robert Smithson, *Mono Lake*, 1968–2004 film (19' 54'')
Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York
En : <http://artforum.com/news/id=50555>
- fig. 34. Robert Smithson, *Mono Lake nonsite*, 1968

- En: <https://textosac.wordpress.com/2014/05/27/doble-negativo-de-la-pintura-al-objeto/>
 fig. 35. En: Robert Smithson, *Amarillo Ramp*, 1969-73, Tecovas Lake, Texas.
 En: <http://www.eai.org/title.htm?id=15274>
 fig. 36. Nancy Holt, *Pine Barrens*, 1975
 En: http://www.grahamfoundation.org/public_exhibitions/3983
 fig. 37. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76, Great Basin Desert, Utah, detalle
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 200
 fig. 38. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76, Great Basin Desert, Utah, detalle
 En: <http://es.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/february/11/nancy-holt-1938-2014/>
 fig. 39. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76, Great Basin Desert, Utah, detalle
 En: <http://es.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/february/11/nancy-holt-1938->
 fig. 40. Nancy Holt, *Missoula Ranch Locators*, 1972, *Missoula, Missouri*
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, pp. 141
 pp. 198-199
 fig. 41. Nancy Holt, *Through a Sand Dune*, 1972, Narragansett Beach, Rhode Island
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, pp. 201-202
 fig. 42. Nancy Holt, *Hydra's head*, 1974, exposición en Graham Foundation
 En: http://www.grahamfoundation.org/public_exhibitions/3983
 fig. 43. Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977. Instalación, 141 Wooster Street, New York City. Foto: John Cliett
 En: <http://www.diaart.org/sites/page/52/1599>
 fig. 44. Richard Long, *Gobi desert circle*, Mongolia 1996
 En: Richard Long, *Richard Long: walking the line*, London, Thames & Hudson, 2002, p. 34.
 fig. 45. Richard Long, *A Walk of Four Hours and Four Circles*, Inglaterra, 1972.
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, pp. 141
 fig. 46. Hans Haacke, *Sky Line*, 23 Jun 1967, New York, Central Park,
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 15.
 fig. 47. Mapa mostrando los principales lugares de obras de *Land Art* realizadas en el Oeste Americano
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 270.
 fig. 48. Michael Asher, *Pomona College Project*, dibujo axonométrico, 1970
 En: Hal Foster, et ál., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 541.
 fig. 49. Michael Asher, *Pomona College Project*, 1970
 En: Hal Foster, et ál., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 541.48.
 Michael Asher, *Pomona College Project*, 1970
 En: Hal Foster, et ál., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 541.
 fig. 50. Richard Serra, *Strike: to Roberta and Rudy (Ataque a Roberta y Rudy)*, 1969-1971
 En: Hal Foster, et ál., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 542.
 fig. 51. Richard Serra, *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*, 1970
 En: Hal Foster, et ál., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 540.
 fig. 52. Christo y Jeanne-Claude, *Muro de Barriles, telón de acero*, 1961-1962, 240 barriles de petróleo
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 18
 fig. 53. Dennis Oppenheim, *Ground Mutations – Shoes Prints*, 1968
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 53
 fig. 54. Dennis Oppenheim, *Gallery Decomposition*, 1968
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 53
 fig. 55. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974
 En: Hal Foster, et ál., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 508.
 fig. 56. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 68
 fig. 57. Líneas del desierto en Nazca
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 100
 fig. 58. Richard Long, *Walking a Line in Peru*, 1972
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 101
 fig. 59. Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 135
 fig. 60. Barry Flanagan, *A hole in the Sea, fotogramas del filme*. 1969
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, pp. 142-143
 fig. 61. Walter De Maria, *The Lightning Field*, vista diurna y nocturna, Nuevo-México, 1977
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, pp. 222 y 223
 fig. 62. Richard Long, *Cornwall Slate Line*,
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 140
 fig. 63. Michael Heizer, *Isolated Mass /circumflex*, 1968
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, pp. 244
 fig. 64. Michael Heizer, *Rift*, 1968
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, pp. 245
 fig. 65. Michael Heizer, *Circular Surface Displacement Etching*, 1972
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, pp. 246
 fig. 66. Michael Heizer, *Circular Surface Planar Displacement Drawing*, 1970
 En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, pp. 246
 fig. 67. Michael Heizer, *Circular Surface Planar Displacement Drawing*, 1970

- En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, pp. 247
- fig. 68. Michael Heizer, *Displaced/Replaced / Replaced Mass 1*, 30 toneladas, 1969
- En: Gilles A. Tiberghien, *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 67
- fig. 69. Michael Heizer, *Doble Negativo*, proceso de realización, 1969
- En: Michael Heizer, *Double negative*, New York, Rizzoli, 1991, pp. 2-3.
- fig. 70. Michael Heizer, *Doble Negativo*, vista aérea, 1969
- En: Michael Heizer, *Double negative*, New York, Rizzoli, 1991, pp. 28-29.
- fig. 71. Michael Heizer, *Doble Negativo*, en construcción, 1969
- En: Michael Heizer, *Double negative*, New York, Rizzoli, 1991, p. 34.
- fig. 72. Michael Heizer, *Doble Negativo*, en construcción, 1969
- En: Michael Heizer, *Double negative*, New York, Rizzoli, 1991, p. 35.
- fig. 73. Michael Heizer, *Doble Negativo*, en construcción, 1969
- En: Michael Heizer, *Double negative*, New York, Rizzoli, 1991, p. 35.
- fig. 74. Michael Heizer, *Doble Negativo*, 1969
- En: Michael Heizer, *Double negative*, New York, Rizzoli, 1991, p. 38.
- fig. 75. Michael Heizer, *Doble Negativo*, 1969
- En: Michael Heizer, *Double negative*, New York, Rizzoli, 1991, p. 42.
- fig. 76. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed, Kent State University, Ohio* (Leñera parcialmente enterrada, Kent State University, Ohio), 1970
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, pp. 161-162.
- fig. 77. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed, Kent State University, Ohio* (Leñera parcialmente enterrada, Kent State University, Ohio), fotóstato, 1970
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, pp. 163.
- fig. 78. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed* (Leñera parcialmente enterrada), dibujo, 1970
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, pp. 159.
- fig. 79. Robert Smithson, *Mirror with Rock Salt, (Salt Mine and Museum Proposal)*, 1968
- En: https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-smithson-corner-mirror-with-coral-1969
- fig. 80. Robert Smithson, *Corner Mirror with Coral*, 1969
- En: https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-smithson-corner-mirror-with-coral-1969
- fig. 81. Robert Smithson, *Corner piece (Cayuga Salt Mine Project)*, Pieza en esquina [Proyecto de la mina de sal de Cayuga], sal de roca y tres espejos, 1969
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, pp. 101.
- fig. 82. Robert Smithson, *Glass Strata with Mulch and Soil*, Vancouver (Estrato de vidrio con hojas y tierra, Vancouver), 1970
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, pp. 156-157
- fig. 83. Robert Smithson, *First Mirror Displacement, Yucatan, Mexico; Second Mirror Displacement, Yucatan, Mexico; Seventh Mirror Displacement, Yucatan, Mexico; Ninth Mirror Displacement, Yucatan, Mexico*
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, pp. 106
- fig. 84. Robert Smithson, *Mirror Trail New Jersey, Mirror Trail (Cayuga Salt Mine), Zig-Zag (Mirror Desplacment) y Mirror Desplacment, Port Island*, 1969
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, pp. 156-157
85. Robert Smithson, *Mirror Trail, New Jersey* (Sendero de espejos, Nueva Jersey), 1969
- fig. 85. Robert Smithson, *Mirror Trail, New Jersey* (Sendero de espejos, Nueva Jersey), 1969
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, pp. 109
- fig. 86. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, Yucatán, Méjico, 1969-72, serie de diapositivas en color de 35mm
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 170
- fig. 87. Robert Smithson, *Spiral Jetty, (Muelle en espiral)*, Great Salt Lake, Utah, 1970
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 197
- fig. 88. Robert Smithson, *Spiral Jetty, (Muelle en espiral)*, Great Salt Lake, Utah, 1970
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p.
- fig. 89. Robert Smithson, *Spiral Jetty, (Muelle en espiral)*, Great Salt Lake, Utah, 1970
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p.
- fig. 90. Robert Smithson, fotogramas de *Spiral Jetty*, 1970, película de 16mm
- En: Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González (Valencia) (ed), *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, Ivam, Centre Julio González, 1993, p. 198-203
- fig. 91. Robert Smithson, *Movie Treatment for Spiral Jetty. Part I (Tratamiento filmico para 'Spiral Jetty'. Parte I)*, 1970, Lápis y collage sobre papel. 48 x 61 cm
- En : <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/movie-treatment-spiral-jetty-ii-tratamiento-filmico-spiral-jetty-ii>

fig. 92. Robert Smithson, Croquis preparatorio de trabajos de grabación, maniobras aéreas sobre *Broken Circle*, 1971
 En: Ramón Pico Valimaña, *Robert Smithson: aerial art*, Textos de Doctorado. Arquitectura 45, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones [etc.], 2013

Imágenes: La Gravedad, Richard Serra

- fig. 1. Richard Serra, *Circuit*, 1972
 En: <http://www.brooklynrail.org/2007/07/art/richard-serra>
- fig. 2. Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981
 En: <https://hoursofideness.wordpress.com/2013/02/21/short-response-to-robert-storrs-tilted-arc-enemy-of-the-people/>
- fig. 3. Richard Serra lanzando plomo, 1969
 En: Rosalind E. Krauss, Laura Rosenstock, *Richard Serra: sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1986, p. 14
- fig. 4. Richard Serra, *Casting (Fundición)*, 1969
 foto. Peter Moore. En: Rosalind E. Krauss, Laura Rosenstock, *Richard Serra: sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1986, p. 20.
- fig. 5. Auguste Rodin, *Figura voladora*, 1890-91
 En: Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, 2002, p. 41.
- fig. 6. Richard Serra, *Hand Catching Lead* (Mano cogiendo plomo), 1969
 En: Rosalind E. Krauss, Laura Rosenstock, *Richard Serra: sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1986, p. 17
- fig. 7. Yvonne Rainer, *Hand Movie*, 1966
 En: <http://www.cca.qc.ca/en/education-events/669-motion-studies>
- fig. 8. Donald Judd, *Untitled*, 1965
 En: http://www.saatchigallery.com/aipe/Donald_Judd.htm
- fig. 9. Dan Flavin, *The nominal three (to William of Ockham)*, 1963
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1294>
- fig. 10. Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966
<http://imageobjecttext.com/tag/carl-andre/>
- fig. 11. Sol LeWitt, *Cubo modular abierto*, 1966
<http://sweb.cityu.edu.hk/sm2220/2005-06/artWorks/solLeWitt2.jpg>
- fig. 12. Carl Andre, *Magnesium copper plain*, 1969
 En: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/magnesium-copper-plain-plano-magnesio-cobre>
- fig. 13. Eva Hesse, *Schema*, 1967-68
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 157.
- fig. 14. Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*[Castillo de Naipes], 1969
 foto. Peter Moore. En: Rosalind E. Krauss, Laura Rosenstock, *Richard Serra: sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1986, p. 22.
- fig. 15. Taller de Brancusi 1926
 En: <http://www.revistavisperas.com/wp-content/uploads/2015/01/atelier-brancusi-1925.jpg>
- fig. 16. Constantin Brancusi, *L'Oiseau dans l'espace*, 1919
 En: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/669>
- fig. 17. Constantin Brancusi, *Columna sin fin*, 1938
 En: <http://www.jmhdezhdez.com/2011/11/columna-sin-fin-brancusi-1938.html>
- fig. 18. Constantin Brancusi, *Columna sin fin*, 1938
 En: <http://www.jmhdezhdez.com/2012/12/estructuras-mas-altas-del-mundo-historia.html>
- fig. 19. Aristide Maillol, *Estudio para «Pensamiento»*, 1902
 En: Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, 2002, p. 100.
- fig. 20. Aristide Maillol, *Mediterránea*, 1905-1923
 En: <http://arte.laguia2000.com/escultura/la-mediterranea-de-maillol>
- fig. 21. Richard Serra, *2-2-1: To Dickie and Tina*, 1969
<http://pictify.saatchigallery.com/808491/2-2-1-to-dickie-and-tina-richard-serra-tate>
- fig. 22. Richard Serra, *Skullcracker Series: Stacked Steel Slabs, Bloques de acero apilados*, 1969
 En: Rosalind E. Krauss, Laura Rosenstock, *Richard Serra: sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1986, p. 25.
- fig. 23. Richard Serra, *Belts* (Cinturones), 1966-67
- fig. 24. Richard Serra, *To Lift*, 1967
 En: Rosalind E. Krauss, Laura Rosenstock, *Richard Serra: sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1986, p. 62
- fig. 25. Richard Serra, *Shift*, 1970-72
 En: Rosalind E. Krauss, Laura Rosenstock, *Richard Serra: sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1986, p. 30
- fig. 26. Jackson Pollock, *Mural*, 1943
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/abstract-exp-nyschool/abstract-expressionism/a/jackson-pollock-mural>
- fig. 27. Claes Oldenburg, *Floor Burger*, 1962
<http://artmatters.ca/wp/tag/floor-burger/>
- fig. 29. Dan Flavin, *Greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*
- fig. 28. Claes Oldenburg, *Giant Soft Fan*, 1966-67
<http://www.moma.org/collection/works/82053?locale=en>
- fig. 29. Dan Flavin, *Greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1305>
- fig. 30. Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970

<http://linneawest.com/re-experiencing-bruce-naumans-live-taped-video-corridor-1970/>
 fig. 31. Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970
<http://contemporary-art-blog.com/post/128558299750>

Imágenes: Caos / No-Caos Eva Hesse

- fig. 1. Eva Hesse, *Ringaround Arosie*, 1965
 En: B. Barrette, E. Hesse, *op.cit.*, p. 20.
- fig. 2. Eva Hesse, *Hang Up*, 1966
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 67.
- fig. 3. Eva Hesse, *Oomamaboomba*, 1965
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 29
- fig. 4. Eva Hesse, *Ennead*, 1966
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 89.
- fig. 5. *Eva Hesse: Chain Polymers*, exposición en Fischbach Gallery, 1968
 En: Elisabeth Sussman, Fred Wasserman, *Eva Hesse Sculpture*, New York, The Jewish Museum, Yale University, 2006, p. 3.
- fig. 6. Eva Hesse, *Expanded expansion*, 1969
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 213.
- fig. 7. Eva Hesse, *Sans II*, 1968
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 185.
- fig. 80. Eva Hesse, *Accesion III*, 1968
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 175.
- fig. 9. Meret Oppenheim, *Object (Le Déjeuner en fourrure)*, 1936
 En: Elisabeth Sussman, Fred Wasserman, *Eva Hesse Sculpture*, New York, The Jewish Museum, Yale University, 2006, p. 18.
- fig. 10. Joseph Beuys, *Fat Chair*, 1964
 En: <http://festivaldelhistoiredelart.com/programmes/actualite-dune-quinquenaire-stuhl-mit-fett-chaise-avec-graisse-de-joseph-beuys-1963/>
- fig. 11. Joseph Beuys, *Das Rudel (La manada)*, 1969
 En: http://elpais.com/diario/2005/02/04/cultura/1107471602_850215.html
- fig. 12. Eva Hesse, *Repetition Nineteen I*, 1967
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 147.
- fig. 13. Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 173.
- fig. 15. Eva Hesse, *Laocoon*, 1966
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 85.
- fig. 16. Eva Hesse, *Contingent*, 1969
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 98.
- fig. 17. Eva Hesse, *Accretion*, 1968
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 183.
- fig. 18. Eva Hesse, *Right After*, 1969
 En: Elisabeth Sussman, Fred Wasserman, *Eva Hesse Sculpture*, New York, The Jewish Museum, Yale University, 2006, p. 35.
- fig. 19. Eva Hesse, *Untitled (Rope Piece)*, 1970
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 233.
- fig. 20. Marcel Duchamp, *One Mile of String*, 1942
- fig. 21. Barry Le Va, *Distribution piece*, 1968
http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/leva/detail2.html
- fig. 21. Barry Le Va, *Room 2*, 1969 En : <http://www.walkerart.org/collections/publications/art-expanded/barry-le-va/>
- fig. 23. Alan Saret, *Granite's Ethers Rise in Smoke*, 1969-70533
 En: Elisabeth Sussman, Fred Wasserman, *Eva Hesse Sculpture*, New York, The Jewish Museum, Yale University, 2006, p. 40.
- fig. 23. Eva Hesse, *Untitled or Not Yet ("Nine Nets")*, 1966
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 82.
- fig. 24. Rober Mapplethorpe, *Louise Bourgeois*, 1982 En: http://www.artnet.com/magazines/features/saltz/the-heroic-louise-bourgeois6-4-10_detail.asp?picnum=1
- fig. 25. Louise Bourgeois, *La Fillette*, 1968
 En: Hal Foster, et ál., *op.cit.*, p. 500.
- fig. 26. Louise Bourgeois, *La destrucción del padre*, 1974 En: Hal Foster, et ál., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 501.
- fig. 27. Louise Bourgeois, *In and Out*, 1995
 En: <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1163-view-france-profile-bourgeois-louise.html>
- fig. 28. Eva Hesse, *Ingeminate*, 1965
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 57.
- fig. 29. Estudio de Eva Hesse con esculturas de 1965-66
 En: Bill Barrette, Eva Hesse, *Eva Hesse, sculpture: catalogue raisonné*, New York, Timken, 1989, p. 64.
- fig. 30. Claes Oldenburg, *Giant Soft Fan*, 1967
 En: www.wikiart.org/en/claes-oldenburg/giant-soft-fan-1967

fig. 31. Man Ray, Marcel Duchamp au savon, 1926

En: Francisco Javier San Martín, Dalí-Duchamp, una fraternidad oculta, Alianza Forma 149, Madrid, Alianza, 2004, p. 80.

fig. 32. Bruce Nauman, *Art Make-Up*, 1967-1968

<https://www.pinterest.com/ShiryBe/art-ii/>

fig. 33. Bruce Nauman, *The True Artist Helps The World by Revealing Mystic Truths*, 1967

En: <http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/ca/actualidad/2015/10/20151028-museo-valladolid.html>

fig. 34. Keith Sonnier, *Ba O ba series*, 1968 En: <http://www.keithsonnier.net/sculpture-2000s.html>

fig. 81. Lynda Benglis, *Blat*, 1969

En: <http://www.moma.org/collection/works/166133?locale=es>

fig. 35. Keith Sonnier, *Ba O ba series*, 1969

En: <http://www.keithsonnier.net/sculpture-2000s.html> fig. 36. Lynda Benglis, *Blat*,

fig. 37. Vista de la exposición *Lynda Benglis*, Galería Paula Cooper, Nueva York, 1970 En: Richard Armstrong, Richard Marshall, *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975 [Texto impreso]: [exposición]: Madrid, 23 de mayo-31 de julio 1986, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro*, Madrid], Ministerio de Cultura, 1986, p.110

fig. 38. Lynda Benglis, *Bravo 2*, 1975-76

En: Richard Armstrong, Richard Marshall, *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975 [Texto impreso]: [exposición]: Madrid, 23 de mayo-31 de julio 1986, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro*, Madrid], Ministerio de Cultura, 1986, p.181

fig. 39. Vista de la exposición de Lynda Benglis *Productos adhesivos*, Centro de Arte Walker, Minneapolis, 1971

En: Richard Armstrong, Richard Marshall, *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975 [Texto impreso]: [exposición]: Madrid, 23 de mayo-31 de julio 1986, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro*, Madrid], Ministerio de Cultura, 1986, p.129

fig. 40. Vista de la exposición *Lynda Benglis*, Galería Paula Cooper, Nueva York, 1975

En: Richard Armstrong, Richard Marshall, *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975 [Texto impreso]: [exposición]: Madrid, 23 de mayo-31 de julio 1986, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro*, Madrid], Ministerio de Cultura, 1986, p.180

Hemos asistido a un progresiva desmaterialización del objeto artístico, del arte objetual al arte de concepto, de lo sólido a lo fluido; nuestra práctica artística se va volviendo más etérea y efímera, más ligada a la idea, desvinculando a la obra del aura de perpetuidad, pese al lastre del sistema mercantil del arte y a la inflación del espectáculo.

El título de *In-fluido* viene dado porque estamos bajo la inercia de los efectos de lo móvil, lo dinámico y lo cambiante, por el efecto de la gravedad sobre el tiempo y la materia, por los flujos de información que recibimos de los media, por nuestra propia condición fluida. Nuestra sociedad se ha convertido en una sociedad líquida, donde los líquidos son informes y fluyen como rizomas.

El tiempo toma relevancia pues configura y describe las cosas dentro de un continuo. Así, abandonada ya la función de monumento y desligada de la arquitectura, la creación artística actúa en el espacio-tiempo, donde el proceso y la experiencia son vitales, transita por el espacio en ocasiones con proyectos *in situ*, en contextos urbanos o en soportes atópicos en la red, explorando nuevas vías de comunicación social.